Popov. 8/39

MUZICA

Serie nouă – Anul XV, Nr. 1 (57) ianuarie-martie 2004

1/2004

DIN SUMAR

Anatol Vieru – Fragmente din jurnal

Irinel Anghel – Despre Suprarealism și „Fusion Music"

Gabriela Coca – Frédéric Chopin, un precursor al armoniei secolului XX

Haiganuș Preda-Schimek – Asupra originii câtorva noțiuni formale

Ovidiu Cucu – Conceptele analizei schenkeriene

Premiile de creație ale UCMR pe anul 2003

Doru Popovici – Pagini de jurnal (II)

Pavel Țugui – Constanța Erbiceanu, protectoare a elevilor săi

Evocări: Mihai Mitrea Celarianu, Ion Voicu

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

CUPRINS

REFLECȚII

ANATOL VIERU
FRAGMENTE DIN JURNAL 4

IRINEL ANGHEL
DESPRE SUPRAREALISM ȘI „FUSION MUSIC" 15

STUDII

GABRIELA COCA
FRÉDÉRIC CHOPIN, UN PRECURSOR AL ARMONIEI SECOLULUI XX 20

HAIGANUȘ PREDA-SCHIMEK
ASUPRA ORIGINII CÂTORVA NOȚIUNI FORMALE 29

OVIDIU CUCU
CONCEPTELE ANALIZEI SCHENKERIENE 39

NICOLAE TEODOREANU
PENTRU O TEOLOGIE A MUZICII SACRE (III) 54

PREMIILE DE CREAȚIE ALE UCMR PE ANUL 2003 78

ISTORIOGRAFIE

DORU POPOVICI
PAGINI DE JURNAL (II) 86

PAVEL ȚUGUI
CONSTANȚA ERBICEANU, PROTECTOARE A ELEVILOR SĂI 97

CONSTANTIN CATRINA
MUZICIENII NOȘTRI ȘI VIAȚA MUZICALĂ DIN TRANSILVANIA 111

MEMORIALISTICĂ

ION DUMITRESCU
„FILELE MELE DE CALENDAR" 127

INTERVIURI

CONSTANTIN CATRINA
DIALOG CU LIDIA SUMNEVICI 132

EVOCĂRI

MIHAI MITREA CELARIANU 137

ION VOICU 141
Semnează: Constantin Secară, Irinel Anghel, Dan Scurtulescu

ANIVERSĂRI

DRAGOŞ ALEXANDRESCU 149
Semnează: Luminiţa Vartolomei

OPINII

MARIN MARIAN
ISTORIA MUZICII ÎN CHEIE ANTISEMITĂ 151

RECENZII

OCTAVIAN LAZĂR COSMA. HRONICUL OPEREI ROMÂNE DIN BUCUREŞTI 154

S. NIEDERMAYR, CHR. SCHEIB. REPORTS FROM CHANGING COUNTRIES 157

CORNELIU CEZAR. TRATAT DE SONOLOGIE 158
Semnează: Mihail Cozmei, Oltea Şerban-Pârâu, Constantin Secară

TABLE OF CONTENTS

REFLECTIONS

ANATOL VIERU
EXCERPTS FROM MY DIARY 4

IRINEL ANGHEL
RANDOM NOTES ON SURREALISM AND „FUSION MUSIC" 15

STUDIES

GABRIELA COCA
A FORERUNNER OF XXTH CENTURY'S HARMONY: FRÉDÉRIC CHOPIN 20

HAIGANUŞ PREDA-SCHIMEK
ON THE ORIGINS OF SOME FORMAL NOTIONS 29

OVIDIU CUCU
CONCEPTS OF SCHENKER'S ANALYSIS 39

NICOLAE TEODOREANU
TOWARDS A SACRED MUSIC TEOLGY (III) 54

THE 2003 COMPOSERS' LEAGUE AWARDS 78

HISTORIOGRAPHY

DORU POPOVICI
PAGES FROM A DIARY (II) 86

PAVEL ȚUGUI
CONSTANȚA ERBICEANU, PROTECTOR OF HER STUDENTS 97

CONSTANTIN CATRINA
OUR TRANSILVANIAN MUSICIANS' LIFE 111

MEMOIRS

ION DUMITRESCU
"MY CALENDAR LEAVES" 127

INTERVIEWS

CONSTANTIN CATRINA
TALKING TO LIDIA SUMNEVICI 132

REMEMBER

MIHAI MITREA CELARIANU 137

ION VOICU 141
Written by: Constantin Secară, Irinel Anghel, Dan Scurtulescu

ANNIVERSARIES

DRAGOȘ ALEXANDRESCU 149
Written by: Luminița Vartolomei

OPINIONS

MARIN MARIAN
MUSIC HISTORY IN AN ANTISEMITIC KEY 151

REVIEWS

OCTAVIAN LAZĂR COSMA. THE CHRONICLE OF THE ROMANIAN OPERA HOUSE FROM BUCHAREST 154

S. NIEDERMAYR, CHR. SCHEIB. REPORTS FROM CHANGING COUNTRIES 157

CORNELIU CEZAR. SONOLOGY TREATISE 158
Written by: Mihail Cozmei, Oltea Șerban-Pârâu, Constantin Secară

REFLECȚII

Fragmente din jurnalul lui Anatol Vieru

• Când auzi un cvartet de Beethoven – de exemplu opus 130, în do diez minor – nu mai știi care e conținutul și care e tehnica. **Fiecare** notă face parte din amândouă, le are pe amândouă. Acesta este idealul.

1950, Praga

• Simțul timpului: piesa trebuie să fie suficient de lungă pentru a te antrena într-o beție a golului timpului; piesa nu trebuie să fie atât de lungă încât să piardă auditoriul pe drum. (În Asia ea ar trebui să dureze mai mult.)

1969

• Oamenii își caută mult ideile proprii, definitive, și le îmbracă apoi, ca pe niște haine care li se potrivesc.

După ce mi-am cristalizat atâtea păreri, mă întreb dacă nu mă sclerozez. Dacă aceste idei nu sunt ale mele fiindcă îmi convin. De răspuns la temerea mea că am început să am idei definitive (sclerozare?).

31 martie 1969

• În hazardul general numai Dumnezeu stăpânește.
• Relație biunivocă: autor – operă.
- Pentru că opera e bună, Webern e mare.
- Apoi, opera e bună fiindcă e de Webern.
- O operă bună în stil Webern, care nu e de Webern, nu mai e bună.

4 aprilie 1969

• Dialogul orchestră – electronică trebuie înțeles larg (nu ca un colaj).
• Epuizarea orchestrei – nostalgie reciprocă.
• Iconoclastia este superficială.
• A distruge fizic ceva e una; alta e a constata trecerea ei în muzeu (moartea prin viață veșnică).
• Asupra celui mai mare dușman păstrează deschis un ochi de umanitate; pedepsindu-l, nu găsi plăcere în aceasta; fă-o din necesitate. Nu te asocia plăcerilor jocului său.

1969

• Proștii sunt cei mai buni reprezentanți ai unei rase. Prostia și impersonalitatea îi face excelenți exponenți.

1969

• Prostia colectivă izbândește. Forța colectivă transformă prostia în înțelepciune și autenticitate. Închină-te ei!

1968

• Tupeul nu trebuie confundat cu francheța. Lipsa de inteligență nu e circumstanță atenuantă pentru impertinență. (Francheța și lipsa de inteligență nu ridică moralmente fapta.)

• Moralismul e îngrozitor, fiindcă morala nu trebuie transformată în cuvinte. Moralismul nu poate fi decât exemplu.

Exemplul propovăduirii e deja o „tendință" și o abatere.

Isus este exemplul, iar apostolii sunt propovăduirea.

• Pentru a fi un mare diletant, trebuie totuși să fii un mare profesionist. Și viceversa!

1968

Invențiunile lui Bach

• Capodopere nu mai puțin perfecte și interesante decât fugile.
• Reducerea vocilor duce la intensificarea evenimentelor.
• Rolul tempo-ritmului și importanța stâlpilor tempo-ritmici.
• Tehnica articulațiilor.
• Contrapunct în contrapunct. Material și structură se întrepătrund și ard reciproc.

1969

• Omul după 40 de ani se închide, nu se ciocnește decât cu propria lui idee, abia se atinge de restul. Precis, incisiv, știe ce știe, dar nu mai mult decât știe. Înfipt în ceea ce știe, este întregul în sine însuși. Lipsit de mărețul duh constructiv al auto-negării.

1969, Baden

• Distanța dintre două puncte într-o vecinătate este infinită. Aceasta ne înnebunește.

• Omul modern nu poate pronunța numele lui Dumnezeu, fiindcă astfel îi ia numele în deșert. (Deasemeni are și o pudoare în această privință, adică o rușine nobilă.)

1969

• Continuu și discontinuu în etică.
Morala este discontinuă și dualâ (just – nejust).
Practica este continuă.

• Un proces penal – mii de considerente și circumstanțe; după totalizare, un anumit criteriu stabilește DA sau NU (dual cu aproximație în + și -).

• După Dostoievski și Mahler, morala rămâne concretă, discontinuă („un singur copil"...etc.).

• Se poate reduce tot discretul la aproximații concrete?
• Sacrificarea amănuntelor pentru tot.
• Frecvența pomenirii unui nume – indiciu al prostiei, lingușelii, fricii.
• Un jurnal nu e făcut pentru a comunica ceva, ci pentru a elibera un prea plin.
• Distanța pe care o păstrez față de unii vine din timiditate!

4 octombrie 1971

• De precizat distincția **muzică – teatru** (sunet – gest).
Teatrul prezintă o obiectivare, o dedublare, între Eu și Gest.
Stravinski e un compozitor teatral, în sensul **dedublării stilistice**, al punerii între ghilimele a unui text. O **citare** este teatru.
Există o muzică total lipsită de teatru? *Kunst der Fuge.*

• Teatrul apare odată cu împărțirea lumii în scenă și sală, actor (personaj) și spectator.
• Ce este un „gest"? Un act care nu mai e direct, ci demonstrativ (deliberat, indirect).

17 octombrie 1971

• Prietenia presupune un „ideal" (obiectiv în viitor) comun. Numai astfel e posibilă acea concordanță și apreciere la maximum (aproape auto-apreciere) acordată prietenului. În tot cazul presupune un suprafactor înglobant.

• Nu-i totul să aparții veacului. Și descendenții aparțin. Totul e să „creezi" în spiritul veacului, nu numai să-l înțelegi și să fii astfel în mijlocul lui...

• În cimitir vezi disperarea momentului și dorința violentă de eternitate (unul și același lucru!). Atunci când dorința de eternitate dispare, disperarea este totală, ca un aer închis și fără margini.
Cu timpul unele expresii devin caraghioase, iar pietrele eterne se apleacă pe-o rână.

Peste relicvele din cimitire se așterne tăcerea nivelatoare; figurile zâmbitoare și vii din fotografii se strecoară prin tăcere ca izolate iederi fără putere.

22 octombrie 1971

• De îndată ce pleacă trenul, îmi dau seama că sunt anxios; călătoria nu-mi face plăcere, ba chiar mi-e neplăcută. O neplăcere mai mult: bănuiesc că neplăcerea primă e o chestiune de vârstă. Dar sper să-mi treacă...

• Senzația de ușurință în a scrie muzică; chiar ea ușurează scrierea muzicii, deși este produsă tocmai de ușurința reală. Lasă-te să aluneci la vale și ai încredere în forțele tale.

6 noiembrie 1971, în tren spre Praga

• Acest flu al figurilor; acest continuum, în care unele figuri se aseamănă dintr-o dată cu altele: fețele omenești. O magmă generală în care se creează forme pentru o clipă. (Poate că magma nu există, ci numai figuri; magma o inventăm noi. Totul e numai particular și particular, discontinuum.)

8 noiembrie 1971, Praga

• În Praga: o culoare generală care se asociază cu mirosul de cărbune...
• Curajul de a deschide gura pentru a articula ceea ce gândești. Curajul de a scrie ceea ce articulezi.
• A culege din magmă frânturi de idei.
• Sentimente dominante: uimirea și credința.

1971

• Nimic mai apăsător și mai legănător decât vagul.
Pentru precizie: într-o operă vagul se poate exprima precis. În felul acesta, conținutul operei va fi vagul, dar percepția va fi ca zefirul de ușoară și caldă.

• Începutul bătrâneții e mai frumos decât sfârșitul tinereții.
• Ce vanitate să ții la masca pe care ți-ai făcut-o sau ți-au făcut-o oamenii!

25 octombrie

• Milă. Ambiție, vanitate, durere – toate pornesc din aceeași rădăcină și nu știu care este ea.
• A fi liber – a fi gol pușcă.
A nu fi liber – a avea ghiulele la picioare.
Care ar putea fi a treia soluție? A fi voios.
• Humorul (râsul) ca formă de obiectivitate, dedublare a omului.

1972

Determinațiile omului

• Omul este și altceva decât locul de întâlnire și suma determinațiilor? Se bat aceste determinații cap în cap?

• Fericirea e mai de prețuit ca țel decât ca stare.
• Gândul: pentru a fi ascuns prin exprimare, pentru a fi exprimat prin ascundere. Esop.

• Un artist este văzut prin **„importanța"** sa (în istorie). Cum a mers istoria după el, ce a adus nou etc. Dar **el însuși** unde e? E numai o intersecție de probleme? Atunci opera lui se fărâmă în bucăți.

• Artiștii, cei „dintr-o bucată", au trăit puțin sau au lucrat numai o perioadă scurtă.
• Beethoven, Chopin și ceilalți nu se reduc la „Ideea despre Beethoven", „Despre Chopin" etc.

• Greșeala de a vedea istoria muzicii ca pe o colecție de stiluri și probleme, iar artiștii doar ca agenți purtători ai lor?

19 mai 1975, Sinaia

Despre „narativ" în muzică

• „Narativ" în sens generic. Muzica nu povestește nimic, ci se preface că povestește; se altoiește („se aliază") la o poveste pentru a îmbogăți povestea și pentru a se susține pe sine.
• „Narativ" în realitatea muzicală:
- sentimentul peripețiilor
- dramaturgie: de undeva spre un punct culminant, deznodământ, dialectică, epilog
• Legea generală a **acestei** muzici: fiecare moment decurge din cel anterior și duce spre următorul; fiecare moment suportă coloana de presiune a celor anterioare.
• Valoare locală (verticală), valoare contextuală (orizontală) (**nu** vertical armonic și orizontal polifonic; acesta e doar un mic caz particular pentru tehnica și mentalitatea muzicală).
• Tipic narativ e Șostakovici; foarte narativ – Beethoven (acestuia din urmă, creatorul narației moderne, noi îi atribuim mai multă narație decât are în realitate).
• Orice **moment** muzical (secțiune în formă) își are o valoare (expresie). Componentele ei sunt: orizontal (narativ, context) și vertical (valoare locală). Ei

bine, la Şostakovici valoarea contextuală e foarte mult dilatată. (Valoarea locală este foarte scăzută.)

• „Muzica-roman" a secolului XIX.

• O muzică nenarativă ar fi una în care valoarea locală tinde spre ∞, iar cea contextuală spre **0**.

• Foarte mare echilibru între contextual şi local: Bach şi Chopin. Mare, dar mai puţin: Mozart. Criteriu: muzica „sună bine" şi îşi păstrează înţelesul „semantic" în orice tempo.

• Se pune întrebarea: cât de aproape de limita 0 (zero) poate fi adusă muzica? Orice moment este obligat de cele anterioare, chiar şi în **texturi** egale cu sine?

• O muzică total lipsită de vectori sau cu vectori pe distanţe foarte mici. Muzica asiatică este în acest sens nenarativă.

• Europenii au probabil o limită a nenarativului, dincolo de care ar fi neautentic să treacă.

• La „marginea muzicii" („la limită") – ca o condiţie (poziţie) bună pentru a scruta interiorul ei, **azi**.

29 octombrie 1971

• Lumea aparenţelor – cortinele care se pun pentru a răsfrânge razele de observaţie.

Lumea acţiunii sancţionează lumea aparenţelor.

Lumea acţiunii are şi ea erori (ca şi cea a aparenţelor). Acestea sunt mai puţine ca număr, dar mai grele de urmări (uneori fatale) şi mai nocive.

Lumea ideilor (eventual a acţiunii supreme) sancţionează lumea acţiunii.

• De când mă ştiu (1955), compun cu moduri: Bartok, Enescu, Webern, Messiaen.

• Moduri de 6 sunete cu complementarele lor (Olah, Stroe) + moduri + motive cântate care generează dezvoltări, lucrări dintr-o perioadă **premodală** cu motive ludice.

• Pictura de şevalet sau muzica „demodată" devin toate „multimedia"?

Nu. Căci sunt prea complexe.

Louvre

• Ghirlandajo: „Portrait d'un vieillard et son petit fils".

Nasul cu protuberanţe, oamenii vor să se îmbarce în Arca lui Noe, pentru a se păstra, a nimeri în eternitate.

Nevoia de a servi pentru păstrare a meşterilor, care mai strecoară cu această ocazie şi arta lor.

• „Marquise de la Solana" de Goya – pictură mare „fără idee". Ceea ce îi place lui Glodeanu: solid făcută, strânsă în chingi, bine meșterită, căreia îi lipsește însă un centimetru pentru a sări deasupra.

De jos în sus: negru, voal, rozul fundei.

Ținută extraordinară, duritate și finețe a picturii.

• Sentimentul nedefinit (pe jumătate sentiment, pe jumătate senzație) de a căuta ceva ce nu se poate formula; puțină greață, ceva ce fuge permanent din fața ta.

Nevoia de a pune mâna pe ceva mare.

• Îndrăzneala de a **sări** asupra ideii, încă atunci când nu e formulată, cu risc. De a exprima, cu oricâtă simplitate, când încă e incredibilă. Pune mâna pe „nimic"!

• Câtă cantitate, pentru o stafidă!

1975

• Maniera este totuși importantă: prin ea accezi la ascultător. (Prin succes accezi la succes.)

• Simplicitatea nu e nouă, ci periodică: sistemul de compensație; Mozart după Bach.

• „Après Schönberg" complicatia ducea la un mozaic indiferent și la manieră.

• Ne interesează o simplicitate **creatoare**, nu o sărăcie cu duhul sau un conformism la modă.

• Întoarcerea spre **elemente**:

1. descoperirea **sunetului** (armonicele etc.)
2. vocabular mic, articulații multe.
3. „Vechile mijloace": majorul, oarecare retrospectivism.

• Nevoia de public, democratism.

• Nevoia de un **mesaj nou** (semantică, dar nu contrafăcută).

mai 1977, Praga

Muzică și poezie

• Marile influențe nu se văd; ele trec în anonimat. (Eminescu nu mai este în poezie, ci în limba pe care o vorbim, în felul cum vedem luna, în sentimentul nopții etc.)

• Exemplu de poezie populară: „Nu știu luna"

• Poezia e națională datorită celui care a scris-o.
Debussy devine popular francez, Schubert – german, Musorgski – rus. Se creează o osmoză imposibil de desfăcut și analizat.

• Marile personalități se confundă cu marile curente.

• A lua Skriabin în toate etapele; a vedea ce e comun.

• Distanța omogenizează (vezi Bach).

• Limita dintre poezie și cântare e o preocupare a mea (Lorca, Sorescu, Ungaretti, „Vocalele" – **cantus firmus**).

• Cuvintele nu sunt numai naționalul lor, ci și muzica.
Ion Barbu, Blaga, Bacovia – muzică.

• Domeniul Alchimiei („Testament" de Arghezi).

• Conceptualizarea excesivă este o apoplexie a artei (sângele în cap):

- concept real și fals
- voința de concept e mai mare decât necesitatea reală
- conceptul e una din metodele de a-ți lua zborul din atelier

• X nu mai putea gusta arta fără concept!
Este asta scientism sau mic romantism?

• Dar conceptul **implicit**? Adică implicat în materia artei și nu încorporat la demă, cosmetic, ca programul și „titlul" în muzică!

1983

Pointillismul după 25 de ani

• Părea inevitabil și ultim. Absolutist. O manieră, o școală excelentă (Signac, Seurat, Stockhausen, Nono, Boulez, Henze).
• Au reușit melodia, armonia, diatonia. Dar au lăsat o urmă; muzica se gândește altfel. Cei care au făcut-o fără necesitate au rămas superflui, nenecesari.

iulie 1979

• De ce muzica minimală a constituit o **noutate** radicală:
1. a reintrodus consonanța
2. a revenit la principiul repetiției

3. a revenit la muzica procesuală
4. a reintrodus timpul ca răbdare în muzică

De ce este **modernistă**:
1. pentru că neagă muzica anticipară
2. pentru că se bazează pe șoc și ostentație
3. pentru că, consecvența la principiu se ridică deasupra muzicii.

Fenomen american - lipsă de tabuuri (și fariseism al lor)
- aveuglement – repetitivul (bucla)
(Duchamp)

• Discuția, azi, asupra tonalității nu are nimic nostalgic, pentru că ea este încărcată în mod natural de toate experiențele trecutului (atonalism, moduri, dodecafonie etc.)

TCr ≠ Seria – TCr este mai important decât seria (TCr = Totalul cromatic)

• Compozitorul „genial" pornește de la structurile de adâncime; cel care le preia, încearcă să pornească de la coajă către stratul de adâncime (preia doar culoarea sau – platonician vorbind – reflexul ideii).

• Mulți artiști își fac lucrarea ignorați, întâmpinând exclamațiile de uimire de mâine.

Fragmente scrise pe foițe separate

• Cu cât devin mai rațional, devin mai mistic. Misticul e vitalul, incognoscibilul. Nu „există" incognoscibil; tot ce „există" e incognoscibil. Cu cât devin mai rațional, izolez „obiectivul" – cognoscibil de subiectivul om - (impuls) – care e prin natura sa ceva ce nu are nimic comun cu cunoașterea (de orice soi ar fi ea).

Nu există „cunoaștere mistică".

Misticismul presupune raționalismul care să izoleze absolut totul care e atitudinea mai umană.

(Nu sunt deloc sigur de ceea ce susțin mai sus.)

• Contra „fantezismului" e fatală o reacțiune. Căci „fantezismul" nu face decât să continue **ismele** și să-și îndeplinească rolul determinant, dar mic, în înnoirea sau purificarea artei (numai **ismele** în total fac o cantitate apreciabilă). Poate că s-ar putea explica „fantezismul" ca o reacțiune contra rigidității, ca o reactualizare-combinare a dadaismului cu suprarealismul scăldat în niște conjuncturi sociale determinate.

Însă o vină principală a sa, mai degrabă a celor ce-l practică, și care îl bagă în oala **ismelor**, este rapida sa autocatalogare care îi barează drumul. Creația presupune o oarecare luciditate inițială, dar nu una totală, distructivă, întrucât devine formulă. Asemenea cu fanteziștii care uită „poezia" pentru „fantezism" (am ajuns să scriu „poezie" în ghilimele).

Mai bine ar lucra preocupându-se mai puțin de „fantezism". Altul va fi curentul cel nou. nici un mic **ism**, nici un **neo**. Acestea vor fi calitățile secundare sau negative.

Umanismul în artă și în general

• Termenul a fost diluat prin sentimentalism și devalizat prin aceea că a fost luat în deșert; în numele umanismului s-au făcut excese, când nu fărădelegi.

• Altminteri, umanismul este singura alternativă posibilă: totul se cunoaște de către, prin și pentru om.

• Umanismul azi nu poate fi îngâmfat („Ce mândru sună cuvântul OM!", sau „Omul – centrul universului"...), el privește smerit universul, privește plin de uimire un univers plin de taine.

• Dominanta este **simțul răspunderii**: ceea ce putem, așa puțin cât este, e mai mult decât ceea ce știm; putem face răul, dezechilibrăm natura, sistemul etic a rămas în urmă; nu știm unde duc acțiunile noastre, poate la sinucidere.

• Semnificația este imanentă sau adăugată? Este directă sau mediată?
• Este muzica limbaj? Partea de limbă a muzicii? Partea de limbă a limbii?
• Este muzica numai semne?
• Semnele care dezvoltă muzica: notația muzicală.
• Coerența unei muzici îi oferă deja semnificație?
• O face mai bună purtătoare de semnificație?

(întrebări notate înaintea Congresului de la Helsinki)

Câteva reflecții cu privire la ziua de azi

În trecut **ziua de azi** era un moment în marea trecere, un punct care **primea** întregul trecut și era gata să redea totul viitorului sporit și să se verse **în viitor**, să transmită totul viitorului.

Prezentul era modest ca pretenții și ca mijloace. El prelua, acumula și transmitea.

Astăzi ziua de azi a devenit teribilă; acumulările au ajuns la un punct de saturație; la o acumulare de posibilități care o **lipsesc de modestie**.

Ziua de azi **amenință** viitorul.

Sentimentul zilei a crescut teribil.

Deziluzia unor previziuni care au fost dacă nu contrazise, cel puțin ocolite sau ignorate de istorie (ca și cum nici n-ar fi fost acele previziuni, ca și cum nu despre asta este vorba).

Să ne concentrăm asupra zilei de azi pentru a o ușura, a o descongestiona, pentru a asigura acea trecere firească și calmă a lui **ieri către mâine**.

Azi prezentul înghite trecutul și viitorul. Nu trecutul și viitorul apasă asupra prezentului, ci invers.

- Forța teribilă a prezentului.
- forță „de speriat" a omului (înainte de a ști și putea).
- Încă nu poate face viață, dar poate distruge viața.
- Omul trebuie să se teamă de ceea ce poate el.
- Pentru prima dată **poate distruge totul**: planeta și întreg trecutul. Nu numai speța poate, ci și grupurile mici sau eventual chiar un singur om.
- Demonstrații zilnice de forță ale omului (cosmosul, omul, teoriile asupra creației și fizicii, descătușările de energie).
- Oprirea natalității, ingineria genetică.
- Mașinile de calculat amenințătoare.
- Denivelarea dintre forță, putere și mobil (motivație).
- Răspunderea morală...
- Azi gândindu-te la viitor nu poți ghici cum va fi el.
- De încheiat un pariu fundamental: **va fi sau nu va fi?**

Va exista secolul XXI?

- Rolul speranței, al acelui soare slab – din fundul sufletului nostru care luminează ziua de mâine, din care vezi icoana timidă, subțire a viitorului.

- Nu știu secolul XXI, fiindcă nu știu [ce va fi] peste 20 de zile.

Irinel ANGHEL

Despre Suprarealism și "Fusion-Music"

• În deceniul 9 al secolului XX, **conceptul de suprarealitate a fost reînviat.** Pe de altă parte, se remarcă faptul că dacă arta suprarealistă a unor creatori precum R. Magritte, M. Ernst, S. Dali, M. Duchamp sau J. Miro este atât de populară în prezent, se datorează faptului că imaginația lor artistică a fost o briliantă **anticipare a viziunilor postmoderne.**

Generația anilor '90 "reinventează suprarealismul" într-o acțiune ce nu este încă recunoscută de critica de specialitate, în mare măsură pentru că **"noul suprarealism"** nu este cuantificabil. Există doar artiști ce utilizează metafore ale subconștientului, viziuni ale imaginației declanșate în vis, ce se auto-intitulează suprarealiști. Aceasta este în fond, "distanța considerabilă între spiritul și litera onirismului, ce relevă la urma urmei, refuzul înregimentării", un mod adecvat de abordare a creațiilor acestei mișcări fiind mai degrabă "analiza separată a creațiilor individuale, care, aidoma monadelor leibniziene, se relevă fatalmente ca niște lumi autonome".[1]

• *Suprarealism* sau *supraconvenționalism* – iată că mișcarea pornită de Andre Breton își găsește după aproape un secol, ecourile și în muzică. Fascinația ilogicului în sens de "déraison" continuă să acționeze asupra artiștilor mai puțin împăcați cu limitele impuse de sisteme rigide de creație. Raportarea la lumea misterioasă a visului va fi probabil eternă, atât timp cât oamenii vor continua să viseze – transformându-și produsul artistic în metafore ale subconștientului ce are legi proprii de funcționare (și ele greu de prins în categorii fixe), căci așa cum arăta Freud, "agregatele quasi-haotice ale viselor nocturne comunică printr-o **altă logică**". Toate aceste imagini mentale (vise, halucinații, reverii, hipnoze, fantezii) au un mister inepuizabil - ca stări de conștiință alterate, **cu fenomenologie fluctuantă.** Printr-o unică sintagmă, Edward S. Smale le numește **"closed-eye visions".**[2] Mecanisme psihice de o mare putere, scăpate de sub controlul rațiunii se pun în mișcare pentru ieșirea din realitate. Tărâmul artistic este la un pas. Nu vorbesc de meșteșug. Acela este o unealtă. Vorbesc de mult invocata (de către poeți) nebunie a ieșirii din sine și din corsetul convențiilor, ce face direct apel la deplinul exercițiu al **intuiției** și uneori chiar la atotputernicia ei.

[1] Ovidiu Morar

[2] Edwars S. Smale, Motion Pictures, Mental Imagery and Mentation (Internet).

Imagistica fantastică deschide astfel un teritoriu inepuizabil prin varietate şi prin mulţimea întruchipărilor ei şi combinaţiilor posibile ale acestora. Ea se va găsi tot timpul ca alternativă a artiştilor non-conformişti ce vor avea de dus un război cu convenţionalismul ori raţionalismul exacerbat.

• Este foarte interesant de a desprinde din atitudinea afişată atât în creaţie cât şi în viaţa lor socială, a artiştilor surrealişti binecunoscuţi, tipul de personalitate ce-şi revendică acest statut, indicând un **temperament rebel, non-conformist**, nesupus îngrădirilor de orice fel, ce detestă încadrările şi limitele. Este aşadar importantă capacitatea de reacţie a unor atari artişti la stimulii contextului cultural şi social, în cadrul căruia, o primă caracteristică a creaţiei lor este cea **provocatoare**, manevrând **paradoxuri** într-o lume împăcată, satisfăcută de propriile-i adevăruri aparente.

Un asemenea tip de creator (răspunzând astfel la o primă cerinţă a intenţionalităţii de accedere la suprarealitate) a fost în muzică, Charles Ives. Influenţat fiind de tatăl său, care avea idei extrem de libertine în legătură cu ceea ce poate fi muzica, Ives este de mic copil fascinat de non-convenţionalism, de tot ceea ce este ne-uzual, de modelul plural şi de paradoxuri. Singura caracteristică constantă a creaţiei sale a fost eliberarea de reguli. Se spune despre Ives, că "a dat jos mantia tradiţiei europene"[1], punând în loc o reţetă proprie. Despre muzica lui Charles Ives nu se poate spune într-un cuvânt, decât că este "ivesiană", descrierea ei fiind unică şi conţinându-şi astfel propria referinţă. Atari spirite surrealiste au fost profetice în istoria muzicii (Ives este nu numai precursorul modernismului dar şi al postmodernismului).

• Originalitatea artiştilor suprarealişti s-a dezvoltat aşadar în aproape toate formele de expresie artistică, transformând orice ocazie şi orice manifestare (ca, spre exemplu, organizarea unei expoziţii) într-o sărbătoare a imaginarului, impunându-se ca **artă "a evenimentului"** (singura pe care suprarealismul a dorit să o producă).

• Care ar fi regulile, convenţiile pe care le încalcă o lucrare şi care sunt invenţiile pe care le-ar putea aduce pentru a-şi valida apartenenţa la suprarealism?

1. estetica muzicală **postmodernă**
2. material muzical **eclectic** utilizând elemente de recuzită, deteritorializări şi recontextualizări (cu sau fără implicare semantică), în interiorul sau în afara unei logici normale de raportare
3. forma **mozaicată** sau **de labirint**
4. construcţie **non-arborescentă**
5. trasee sonore adesea **sparte, accidentate, imprevizibile**

[1] Jan Swafford, Ch. Ives: A Life with Music, W.W. Norton and Company, 1996.

6. tehnica **colajului** și a **palimpsestului**
7. pluralitate opțională a soluțiilor componistice
8. mare importanță acordată **schimbării** (instrumentelor, stării, muzicii, tipului de timp de desfășurare)
9. antrenarea unei **complexități** muzicale la mai multe niveluri (al materialului muzical, al sintaxei, al structurii, al stilului, al formei și sensului)
10. timp muzical **elastic** ("oprit", dilatat, comprimat)
11. aliaje timbrale **ne-uzuale, exotice, bizare**

• Arta colajului a fost intens practicată de către pictorii și scriitorii suprarealiști. Pentru ei toți, aceasta era o armă îndreptată către banalitatea cotidiană și mai ales, către arta aservită așa-numitului "spirit serios".

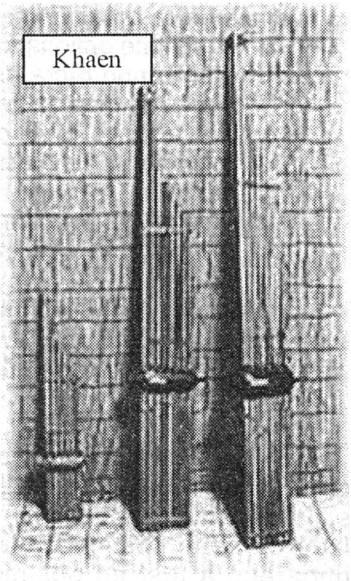
• În muzica românească, compozitorul despre care se poate spune cu certitudine (și datorita consecvenței sale ideatice și artistice) că s-a întâlnit cu suprarealismul și că a cultivat o estetica onirică este **Mihai Mitrea Celarianu**. Intrarea sa în postmodernism s-a facut fără rupturi ori schimbări de direcție, deoarece a fost un postmodern avant la lettre. Lucrări precum *Aus, Été, Milchstrassenmusik, Evian Evian, Jokari* – sunt exemple convingătoare ale întrupării sonore a deziderateloг acestei orientări. Bifurcațiile multiple și semnificante ale muzicii acestui creator fascinează prin puterea de impresionare a alegerilor componistice (fie ea ruptură structurală ori persistență de stare). Repetitivitatea este pusă în slujba surrealismului lui Mitrea Celarianu în sens obsedant ori nostalgic, făcând apel la funcția memoriei ce sondează amintiri sonore ale copilăriei.

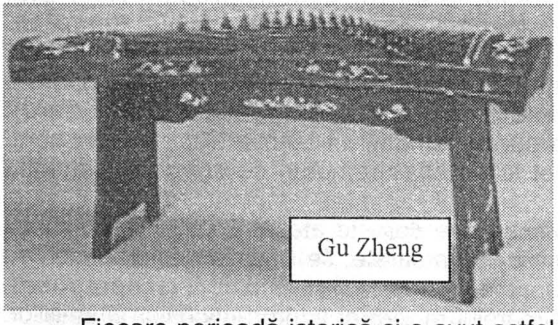
De asemenea, creația subsemnatei se dorește atașată postmodernismului într-o variantă personală a muzicii oniric-suprarealiste, ce vizează complexitatea cu mai multe niveluri perceptive datorate polimuzicilor (muzicilor suprapuse), metastilismului, apelului la "recuzita" marelui muzeu al tuturor timpurilor și spațiilor, influențelor diverselor culturi non-europene, "căderilor" în temporalități dilatate, fantastice și utilizării unor timbruri instrumentale non-convenționale, exotice. Cultivarea bizareriei și a șocului produs de adoptarea unor soluții neașteptate, prin contrazicerea "bunului mers" al muzicii, a legităților sale automate interne, fac parte din arsenalul de mijloace prin care această creație își revendică o calitate surrealistă.

• **Despre culoare.** În pictura suprarealistă, cromatica are o importanță crucială. Puterea de impresionare a viziunilor fantastice se sprijină foarte mult pe alegerea culorilor de învești mântare a elementelor. Acestea sunt vii, tari, alcătuind combinații nefirești ce atrag atenția.

Și în compoziția muzicală ce explorează metafore ale subconștientului, devine așadar imperios necesar apelul la timbralități ne-obișnuite, bizare, exotice, la combinații instrumentale insolite, procesări electronice etc. Ieșirea din "alb-

negrul" elegant al orchestrei clasice se impune ca deziderat al obținerii calității oniric–suprarealiste a unei lucrări. Se poate ajunge chiar la mult discutata **"compoziție de timbruri"** în care acest parametru este cel mai important (dacă nu singurul important) în imaginarea unei partituri. Experiențele lui Harry Partch, încă de la începutul secolului XX, au deschis apetitul compozitorilor de explorare și experimentare a unor noi sonorități în muzica occidentală – fie prin inventarea unor noi instrumente (transformarea unor obiecte cu altă funcționalitate în surse de sunete muzicale) fie prin aducerea în sala de concert a unor instrumente nefolosite de regulă în muzica cultă (instrumente tradiționale, apartenente folclorului unor popoare ori chiar unor culturi extra-europene). De asemenea, trebuie menționat aportul semnificativ al lui Edgar Varèse, care a considerat timbrul ca pe un **fenomen** în sine, dorind **să facă muzică cu**

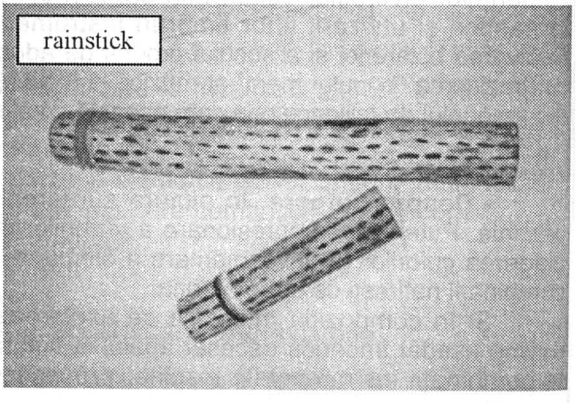

Khaen


Gu Zheng

SUNETE și nu cu NOTE. Exotismul este pe de altă parte cultivat de mai mulți compozitori ce se inspiră din muzica culturilor asiatice găsind aici noi surse timbrale care să poată susține viziuni sonore proaspete și mai ales expresive.

Fiecare perioadă istorică și-a avut astfel propriile mijloace de expresie. Este firesc ca și muzica secolelor XX și XXI să-și găsească **propriile-i soluții instrumentale** (altele decât cele clasice).

În ceea ce mă interesează însă, se poate spune că utilizarea noilor culori favorizează, înlesnește imaginarea unor viziuni halucinante, din categoria fantasticului, ce-și găsesc ca atare învesmântarea adecvată.


rainstick

• **"New Sounds"** sau **"Fusion Music"**. Întreprindere experimentală de comunicare artistică (conexă cu noul suprarealism) ce **transcende granițele culturale**, sondând **frontierele dintre genuri și stiluri muzicale diferite** (muzica clasic-contemporană, jazz, "world music"). O altă față a muzicii noi, ce oferă o alternativă la ceea ce se poate asculta și vedea de obicei în sălile de concert din România.

Constatare: direcția "Muzicii de fuziune" a diverselor opțiuni de gen, care cunoaște o largă răspândire la momentul actual în Occident, **lipsește cu desăvârșire de pe scenele românești. Necesitate de sincronizare a vieții muzicale românești cu pulsul evenimentelor internaționale.** Acest lucru devine posibil atât prin stimularea câtorva muzicieni români interesați de experimentarea acestui fenomen, cât și prin invitarea unor interpreți care trăiesc în Occident, în mijlocul manifestării evenimentelor de această factură artistică.

Numita direcție are în vedere și **dezvoltarea unor noi mijloace de expresie** în muzica contemporană, o lărgire a vocabularului și a orizonturilor sale. Mixtura rezultatelor datorate dezvoltării tehnologiei în domeniul sunetului, cu tehnicile instrumentale ne-uzuale și sonoritățile ne-convenționale ale instrumentelor apartenente tuturor tradițiilor lumii, dă naștere unui tip de **"performance art"** ce adoptă spiritul avangardei, concretizându-l **altfel** decât prin construcții seci, sterile - ci dimpotrivă, prin **vitalitate și deschidere.**

Se naște o nouă artă la nivel mondial, caracterizată prin combinații hibride și experimente acustice aflate în directă relație **cu felul în care sună muzica**, și nu cu normele convenționale de zămislire a ei. "Creația instant" este și ea favorizată de acest demers, spectacolele de improvizație fiind "atelierele" din care se ivesc majoritatea ideilor și în care se testează soluțiile de fuziune.

STUDII

Gabriela COCA

Frédéric Chopin
un precursor al armoniei secolului XX

Frédéric Chopin, unul dintre cei mai mari creatori ai secolului al XIX-lea este până astăzi enigmatic privind sursele energetice – spirituale ale muzicii sale, micro – și macrosistemele limbajului său muzical, luând în considerare inovațiile armonice care preconizează elemente armonice sonore moderne.

Nu există aproape nici o lucrare de Frédéric Chopin, care să nu conțină câteva realizări deosebit de interesante și edificatoare privind nașterea și desăvârșirea muzicii secolului XX. Astfel:

- întrebuințarea intervalelor neobișnuite, a unor șiruri de intervale care preconizează o gândire tonală axială;
- demonstrarea unor game sau scări muzicale deosebit de interesante sub aspectul construirilor simetrice sau/și periodice, respectiv asimetrice;
- utilizarea unor armonii construite din mai multe elemente disonante, plasate la diferite straturi componente sonore, realizând un amalgam armonic, întâlnit curent și teoretizat abia în secolul al XX-lea.

Prezentăm astfel câteva fragmente, care au menirea de a argumenta cele de mai sus, analizând succint anatomia lor sonoră, și accentuând în același timp caracterul lor inedit (vezi Ex.1)

Lumea armonică a *Preludiului* preconizează gândirea axială a secolului XX. Pedala ritmizată a vocii din bas ne indică axele tonale pe care-și derulează Chopin acompaniamentul acordic, peste care desfășoară linia melodică de structură tritonică și tetratonică, adoptând schema unor game distanțate, cu modelul 3:2, 2:3 respectiv o singură dată 1:4.

Acordica ia naștere din suprapunerea, mai precis cuprinderea într-o pedală armonică a intervalelor formulelor melodice modale.

În tendința lui spre un sistem neomodal (modal cromatic) un rol deosebit acordă Chopin acordului de sinteză major-minor, cu implicarea octavei micșorate. Vezi astfel acordurile măsurilor:

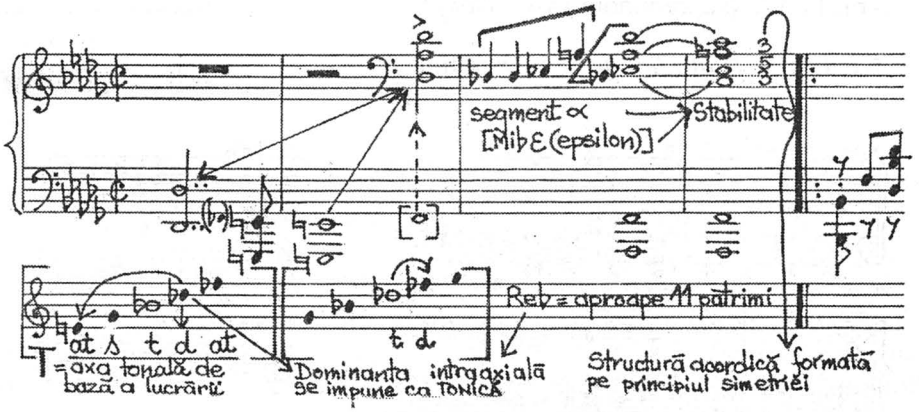
- m. 5. (suprapunere *Sol# - Sol becar*);
- m. 10. (suprapunere *Re# - Re becar*);
- m. 11-12. (suprapunere *Dox – Do#*).[1]

Ex. 1. ***Preludiul nr. 2, în la minor***

Aceste acorduri sunt întrebuinţate pe timp tare, ele apar ca întârziere, compozitorul alternându-le rezolvarea lor într-o mişcare intervalică oscilantă. Însă, faptul că Chopin revine insistent la ele sugerează tendinţa instinctuală, - iraţională, dar totodată bine gândită, - raţională, de a depăşi cadrul tonal-funcţional, prin căutarea unor armonii noi, de un colorit exotic. Rezolvarea acestor „disonanţe" demonstrează rădăcinile romantice ale armoniei lui Chopin. Dar, apariţia foarte numeroasă a acordurilor construite pe principii neo-modale ne conduce deja cu gândul spre lumea armonică a secolului XX. O atenţie deosebită merită acordată şi dizolvării diatonice a acestor succesiuni armonice, pe care o realizează Chopin între măsurile 15-21 ale *Preludiului*, precum şi cadenţa „clasică" prin care compozitorul încheie *Preludiul*.

[1] În grafica suprapunerii notelor componente ale acordurilor am adoptat ordinea intervalică fixată de Chopin în partitură, şi nu scrierea grafică obişnuită.

Ex. 2. ***Sonata în si b minor, op. 35***



Analizând aspectul exterior (impresia auditivă) al primului acord, într-unul dintre sursele bibliografice el este interpretat ca un sextacord camuflat al treptei a I-a din tonalitatea *do # minor*, în raportul lui cu tonalitatea de bază cotându-l ca o variantă a acordului de septimă micșorată pe treapta a IV-a alterată suitor.

Conform principiilor armoniei secolului XX, acordul din măsura a 2-a este format din două straturi suprapuse, cele două straturi fiind într-un raport gravitațional, la o distanță de 9 semitonuri, respectiv sextă mare (*Mi – Reb/Do#*).

Astfel, între *do#*-ul „ascuns" al primelor două măsuri și *fa*-ul măsurilor 3 și 4 se creează o relație de interferență, o trecere treptată de la întuneric la lumină.

Pe parcursul celor 4 măsuri (8 doimi) ale *Introducerii* prezența sunetului *Reb* totalizează nu mai puțin de aproape 11 pătrimi. Pe axa tonală de bază – *Sib* a lucrării, *Reb*-ul îndeplinește funcțiunea de Dominantă intraaxială. Prin lungimea duratei sale precum și prin numeroasele repetiții, Dominanta intraaxială – respectiv *Reb* - se impune ca Tonică.

Măsura a 3-a aduce cu sine un segment α, un acord geometric *Mibε (Mib Epsilon)*, ajungându-se la stabilitate abia în măsura a 4-a, prin intermediul unui acord structurat simetric.

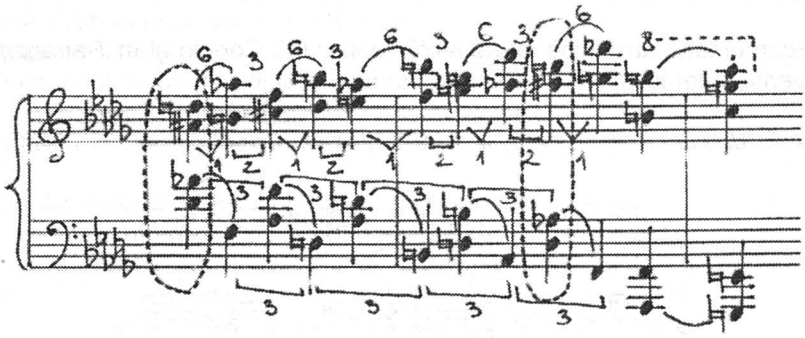
Analiza prezentată a celor 4 măsuri este una dintre posibilele interpretări ale fragmentului. În aceasta constă farmecul și enigma lui.

Cum ajunge Chopin la aceste tipuri de combinații sonore? Foarte simplu. Prelungind valoarea, acordând o deosebită importanță și suprapunând notele de schimb, pasaj și întârziere cu elementele reale ale acordurilor.

Fragmentul de mai sus este asemenea unei întrebări retorice. Numai Sfinxul poate pune asemenea întrebări. Răspunsul la întrebare este lucrarea.

În cadrul lucrărilor sale Chopin nu ezită de asemenea să folosească alterații cu sens opus ale aceleiași note, în cadrul aceluiași acord. Vezi:

Ex. 3. ***Sonata în si b minor, op. 35*, m. 91-93 (acordurile încercuite!)**

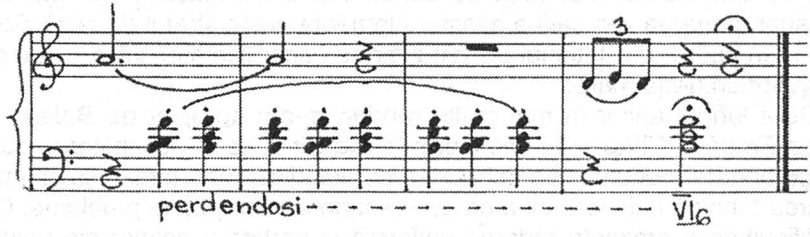


În același timp compozitorul nu ezită să folosească nici tonalități teoretice. Vezi astfel măsurile 85-88 din cadrul aceleiași sonate, unde se reia secvențat de patru ori următorul motiv:

Ex. 4. ***Sonata în si b minor, op. 35*, m. 85-86**

Există și cazuri când Chopin lasă în suspensie întreaga lucrare, prin acordul final nerezolvat:

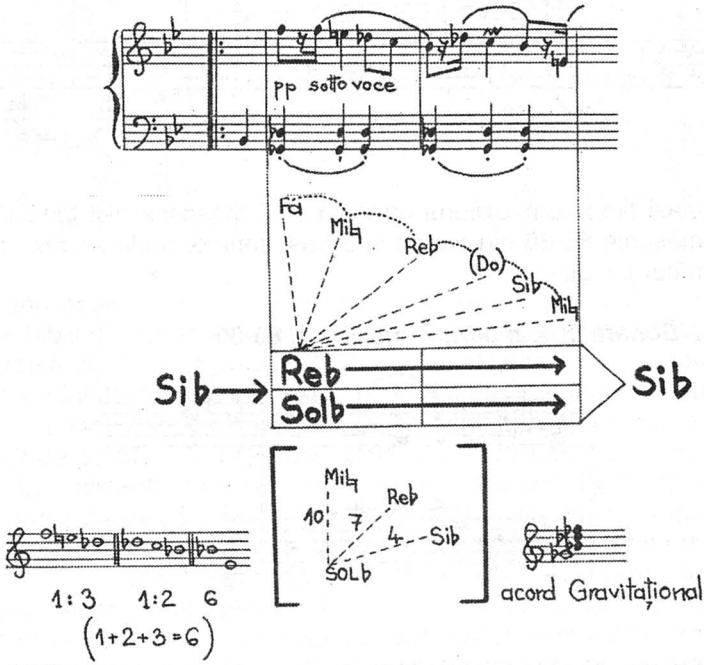
Ex. 5. ***Mazurka op. 17 nr. 4, în la minor*, m. 129-132**



În cazul de față, ca ultimă frază a lucrării compozitorul reia identic *Introducerea*, acordul final fiind un sextacord de treapta a VI-a în tonalitatea *la minor*.

O combinație armonică interesantă realizează Chopin și în *Retranziția* spre ultima apariție a temei în *Mazurka în Si b major*, op. 7 nr.1.

Ex. 6. ***Mazurka op. 7 nr. 1, în Si b major,* m. 44-46**



În comparație cu tonalitatea de bază, motivul secvențat în Retranziție se situează la o terță mare descendentă – *Sol*b. Pedala ritmizată *Sol*b – *Re*b a fragmentului constituie stratul acordic 1, peste care se suprapune apoi într-o desfășurare orizontală o linie melodică de structură sextatonică. Gama ce se poate extrage din linia melodică de profil descendent conține modelele 1:3, 1:2, respectiv 6. Prin suprapunerea verticală a acestor elemente peste stratul de bază *Sol*b- *Re*b se obține un acord gravitațional ale cărui straturi acordice sunt situate la o distanță de 4 semitonuri (terță mare).

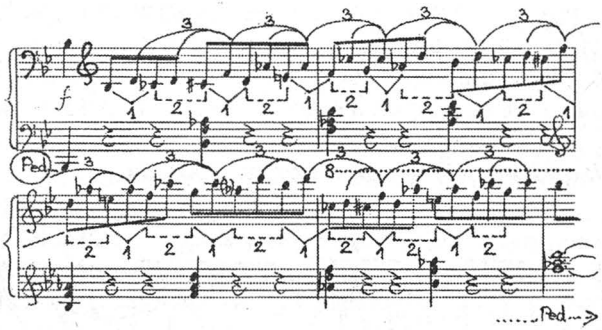
De-a lungul anilor în mai multe rânduri m-am apropiat de *Balada I în sol minor* de Frédéric Chopin. La început m-au fascinat ca și ascultătoare culorile ei armonice bogate precum și cantabilitatea ei melodică. Mai târziu, ca și interpretă, rezolvarea tehnică a lucrării mi-a creat – recunosc – nu puține probleme. Cea mai mare dificultate o prezenta redarea uniformă și perlată a notelor din pasajele de

virtuozitate. În al treilea rând, curiozitatea analistei m-a dus până acolo încât să reiau lucrarea demult cântată și să-i descompun pasajele, urmărind structura lor intervalică. Rezultatul a fost o surpriză pentru mine.

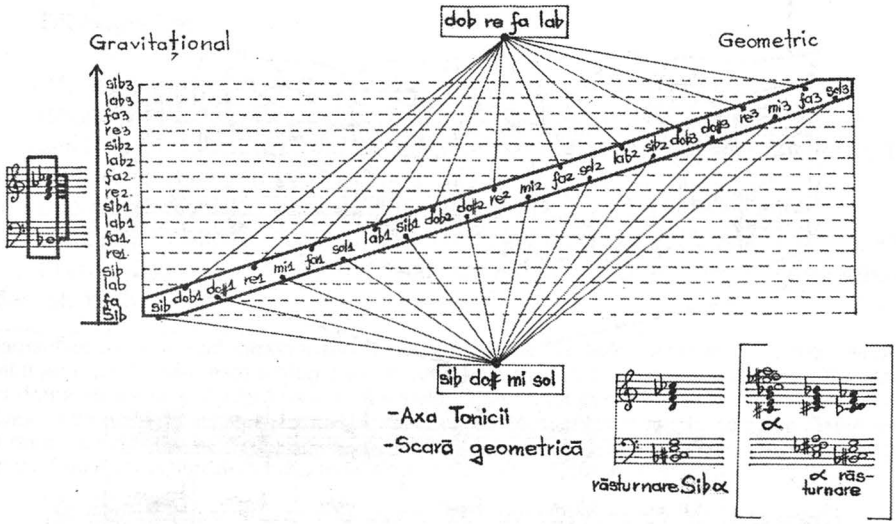
În general, ascultând muzica lui Chopin, continuitatea ei armonică pare atâta de firească încât realmente distrage atenția de la regularitățile ei structurale.

Succinta analiză am însumat-o în două exemple muzicale, cu explicațiile lor grafice aferente.

Ex. 7a. ***Balada I, op. 23, în sol minor*, m. 130-134**

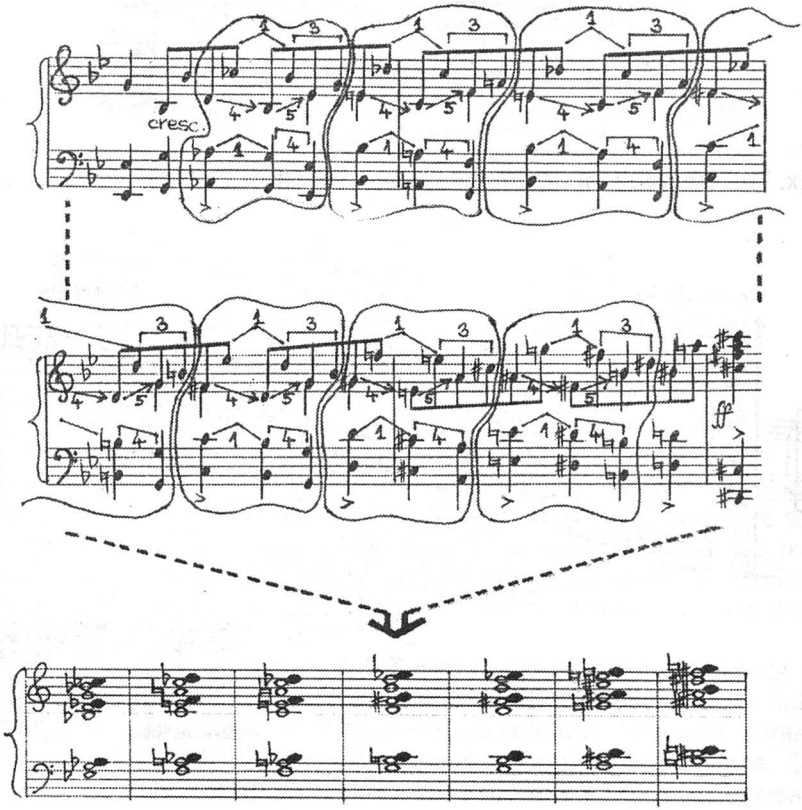


Ex. 7b. ***Balada I, op. 23, în sol minor*, m. 130-134**



Pe fundamentul unui stâlp acordic vertical gravitațional se derulează sunetele unei game distanțate. În cadrul acesteia găsim pe de o parte un model 1:2, iar pe de altă parte o scară geometrică ale cărei elemente se află într-un raport de 3 semitonuri. Acesta din urmă este construit din elementele acordului gravitațional de la bază – *Si* b – cu singura deosebire că *Si* b –ul este înlocuit prin *Do*b. Prin intermediul acestei modificări ia naștere modelul de 3:3. Sunetul *Do*b este în același timp și element constitutiv al modelului 1:2. În acesta din urmă sunt prezente atât elementele Axei Tonicii cât și cele ale Axei Dominantei. Din însumarea verticală a sunetelor înșiruite rezultă un acord răsturnat *Si* b α. Felul în care ia naștere această răsturnare l-am demonstrat în paranteza din dreapta imaginii, luând ca punct de pornire un acord *Do* α. Procedeul este simplu, cele două straturi acordice realmente își schimbă poziția între ele. În urma acestei schimbări raportul de 11 semitonuri ale acordului α se transformă în 13.

Ex. 8. ***Balada I, op. 23, în sol minor*, m. 150-154**



În acest din urmă exemplu, pe scheletul unei scări ascendente egal distanțate (modelul de 2:2 semitonuri) subliniată de Chopin și prin intermediul accentelor agogice se suprapun 3 straturi de game ale căror elemente se află în următoarele raporturi: 1:4, 4:5 și 1:3. Modelele 1:3 cât și 1:4 adoptă un profil descendent. Singur modelul 4:5 are o evoluție sub forma unei linii frânte.

Din totalizarea verticală a blocurilor sonore amplificate prin secvențare rezultă acorduri majore cu septimă mare, în cadrul cărora terța, cvinta și septima sunt însoțite de elemente ajoutée situate la secundă mică.[1]

Din această combinație rezultă ceea ce în secolul XX numim acorduri structurate pe sinteza major-minoră.

Exemplele referitoare la tema: *„Frédéric Chopin – un precursor al armoniei secolului XX"* ar putea fi mult continuate, însă ne oprim aici. În cadrul analizei de față nu descoperirea în sine a faptului că Chopin este un mare inovator în armonia muzicii este nouă. Deja de prin anii 1950 nenumărate surse bibliografice fac referință și subliniază acest caracter al lui Chopin, susținându-și afirmațiile prin numeroase exemple. Nouă este interpretarea analitică pe care o acordăm unor momente armonice deosebite prin culoare, fie vorba de momente analizate deja dintr-un anumit punct de vedere, sau de momente interesante asupra cărora noi atragem atenția.

Lucrarea poate fi privită în același timp și din perspectiva istoriei armoniei. Fenomenul sonor surprins de Chopin în multe cazuri într-o succesiune orizontală (vezi exemplele din *Balada I)* este apoi preluat de alți compozitori (cum sunt Wagner, Debussy) și prelucrat sub o formă prin excelență verticală, ajungând prin metoda selectării de către fiecare compozitor a unor elemente specifice și rezonatorii cu firea și gândirea sa, până la crearea unui nou limbaj propriu.

Bibliografie:

***, *Annales Chopin,* 4, Polskie Wydawnitwo Muzyczne, 1959.

Bălan, Theodor, *Chopin, poetul pianului,* Editura Tineretului, București, f.a.

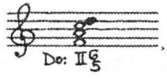
Bălan, George, *O istorie a muzicii europene,* Editura Albatros, București, 1975, p. 186-194, 220-226.

Bourniquel, Camille, *Chopin,* Editions du seuil, France, f.a.

Ciomac, Emanoil, *Poeții armoniei,* Editura Muzicală, București, 1974, p. 65-81.

Frank, Oszkár, *A funkciós zene harmónia és formavilága*, Zenemûkiadó, Budapest, 1973.

[1] Elementele ajoutée sunt caracteristice muzicii franceze. Trebuie remarcat că sunetul ajoutée și sunetul principal la care este adăugat acest sunet formează o singură unitate sonoră. Ca atare, în conducerea vocilor se consideră cele două sunete ca un singur punct sonor. La orice acord, indiferent de felul lui se poate adăuga unul sau mai multe elemente ajoutée. Singura condiție de bază este ca cele două elemente, sunetul principal și sunetul ajoutée să fie prezente împreună, fiind condiționați reciproc. Cea mai răspândită formă a notei ajoutée este **sixte ajoutée**-ul. Acordul lui Rameau:



Gál, Zsuzsa, *Az én zeneszerzõm Fryderyk Chopin*, Zenemûkiadó, Budapest, 1976.

Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik, ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1920.

Leibovitz, René, *L'evolution de la musique de Bach á Schönberg*, Editions Correa, Paris, 1951, p. 115-125.

Lendvai, Ernõ, *Bartók dramaturgiája,* Zenemûkiadó, Budapest, 1964.

Lendvai, Ernõ, *Bartók költõi világa,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971.

Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, Sisteme tonale,* vol. I, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1986.

Speranţia, Eugeniu, *Medalioane muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966, p. 60-73.

Szabolcsi, Bence, *A melódia története,* Zenemûkiadó, Budapest, 1957, p. 198-232.

Szabolcsi, Bence, *A zene története,* Zenemûkiadó, Budapest, 1968., p. 301-399.

Szelényi, István, *A romantikus zene harmóniavilága*, Zenemûkiadó, Budapest, 1965.

Terényi, Ede, *„Armonia - factor determinant al evoluţiei culturii muzicale europene"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1979, vol. 10-11, p. 145-151.

Terényi, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001.

Terényi, Ede, *„Problema polivalenţei în armonizarea modernă"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1965, vol. I, p. 95-105.

Terényi, Ede, *„Structuri de straturi acordice în muzica contemporană"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1970, vol. VI, p. 85-97.

Terényi, Ede, *„Succesiuni acordice specifice muzicii moderne"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1969, vol. V, p. 157-175.

Terényi, Ede, *„Tipuri de cadenţe finale în muzica contemporană"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1968, vol. IV, p. 121-137.

Terényi, Ede, *„Tipuri de clusters"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1970, vol. VII, p. 231-245.

Terényi, Ede, *„Unele aspecte ale întrebuinţării octavei micşorate"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1966, vol. II, p. 123-133.

Terényi, Ede, *Unele elemente de teorie generală ale armoniei contemporane*, teză de doctorat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1983.

Terényi, Ede, *Zene marad a zene?*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1978.

Várnai, Péter, *A lengyel zene története*, Zenemûkiadó, Budapest, 1959.

Vieru, Nina, *Dramaturgie muzicală în opera lui Chopin,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1960.

Haiganuş PREDA-SCHIMEK

Asupra originii câtorva noţiuni formale
(motiv, propoziţie, perioadă)

Noţiunea de **formă**, ca şi cele de **motiv, propoziţie şi perioadă**, au apărut în teoria muzicii destul de târziu, legate de stilul clasic (aproximativ 1770-1810). Primele menţionări se găsesc în tratate de compoziţie şi lexicoane muzicale dintre Clasicism şi începutul epocii romantice. Dar atât terminologia, cât şi definiţiile de la acea dată sunt departe de a fi unitare. Stabilizarea sau, altfel spus, naşterea lor ca noţiuni moderne, departajate de reprezentări retorice sau baroce, are loc abia în scrierile primelor generaţii de autori romantici: A. Reicha - *Traité de mélodie*, 1814, A. B. Marx - *Die Lehre von der praktischen Composition, praktisch-theoretisch*, 1837 şi J. Chr. Lobe - *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 1844. O interesantă fuziune între mentalitatea baroc-iluministă şi cea clasic-timpuriu romantică se găseşte în scrierile lui H. Chr. Koch: *Versuch einer Einleitung zur Composition*, 1782-93 şi *Handwörterbuch der Musik*, 1807[1].

Noile noţiuni formale apar ca urmare a unei înnoiri stilistice profunde: trecerea de la Baroc la Clasicism. Structura unei compoziţii clasice nu mai putea fi desemnată cu aceleaşi concepte cu care era descris discursul muzical baroc, căci atât fundamentarea ei estetică, cât şi conceperea ei pur tehnică, erau diferite.

Muzica încetează a mai fi văzută ca un **discurs sonor (Tonrede)**. Convenţiile comunicării muzicale între compozitor şi public, stabilite în Renaştere şi Baroc de **retorica muzicală** şi de **teoria afectelor**, nu mai sunt actuale. Unităţile melodice şi ritmice desemnate până atunci ca **figuri** încetează să mai semnifice noţiuni exterioare muzicii, pe care ascultătorul instruit le „decodifică"[2]. Încă din 1755, Joseph Riepel vorbeşte despre **figuri** în sensul de idei melodice

[1] Studiul s-a restrâns în principal la aceşti teoreticieni, ţinând totuşi cont că, pentru fundamentarea şi dezvoltarea teoriei formelor acelei vremi, autori precum J. J. de Momigny (*Cours complet d'harmonie et de composition*, 1803-05), Gottfried Weber (*Versuch einer georneten Theorie der Tonsetzkunst*, 1817), Carl Czerny (*Vollständiges Lehrbuch der preaktischen Composition*, 1834) sau Simon Sechter (*Die Grundsätze der musikalischen Composition*, 1853-54) au avut de asemenea o importanţă deloc neglijabilă.

[2] Raţionalismul iluminist, cu pasiunea pentru ordine şi măsură, dusese până la catalogarea şi determinarea în categorii fixe a unor realităţi imateriale şi nemăsurabile, precum afectele sau impresiile muzicale. Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, începutul secolului al XIX-lea, această fervoare raţionalistă se stinge treptat. Idei precum caracterul abstract, metafizic al muzicii, incapacitatea ei de a exprima sentimente determinate, interesul pentru alcătuirea (forma) ei, considerată sieşi suficientă, asemenea unui organism, sunt din ce în ce mai prezente. Noua atitudine estetică se sprijină şi sprijină la rândul ei prin idei schimbarea stilistică din compoziţie, începută cu unul-două decenii în urmă, dar lipsită încă de o bază teoretică pe măsură.

pur formale care, combinate cu unități asemănătoare, formează o altă idee melodică mai largă sau o temă[1].

Asupra noțiunii de formă

În planul reprezentării desfășurării muzicale, a **formei** (ca alcătuire la scară mare a unei piese muzicale), diferența dintre mentalitatea baroc-iluministă și cea clasic-timpuriu romantică este clară. Pentru preclasici, muzica consta din momente înlănțuite, succedate. Desfășurarea era **plană**, în succesiune. Pentru clasici, din contră, era **supraetajată**. Ea consta din nivele ierarhice formate reciproc prin adiție (suma motivelor creează propoziția, suma propozițiilor perioada, suma perioadelor o secțiune mai amplă, etc.).

Această nouă viziune asupra organizării muzicale, realizare a compozitorilor din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, avea să producă în câmp teoretic, mai mult sau mai puțin concomitent, noțiunea de **formă muzicală**. Indicii despre ea nu găsim decât relativ târziu în teoria muzicii.

În secolul al XVIII-lea, organizarea temporală a muzicii este desemnată nuanțat și neunitar terminologic prin noțiuni precum **Disposition** (Mattheson, 1739) sau **Plan** (Wörter-Buch, lucrare anonimă din 1767). La începutul secolului al XIX-lea, este numită **Form** (Koch, 1807; Marx, 1837) sau **Coupé** (Reicha, 1814).

Mattheson pune accentul pe ideea de ordine, înlănțuire (**Disposition**: *„ordonarea iscusită a tuturor părților și momentelor (*Umstände*) ale unei melodii sau lucrări muzicale întregi"*[2]). La o distanță de aproximativ trei decenii, într-un dicționar anonim din 1767, accentul va cădea pe relația dintre părți și încadrarea lor în întreg: „**Planul** *trebuie să arate legătura, raportarea părților în întreg* (die verhältnismässige Verbindung)*, potrivit afectului ce se vrea reprezentat"*[3].

Ideea coeziunii părților în întreg și a regularității se menține până în primele decenii ale secolului al XIX-lea, fiind un element definitoriu al noțiunii de **formă**. Totuși, în primele sale utilizări muzical-teoretice deține un sens mai mult estetic decât tehnic. Koch înțelege prin formă (**Form**) modul în care muzica este făcută spre a fi mijlocită ascultătorului și remarcă că genurile muzicale (simfonia, concertul, aria, rondo-ul) se deosebesc prin forma lor. Dar nu aprofundează noțiunea și nici nu face distincția dintre **formă** și **schema** sau **reducția formei**, ci sesizează doar că frumusețea operei este dată de forma ei individuală, de totalitatea elementelor ce o compun. Pentru noțiunea de plan sau schemă formală el folosește termenul de **Anlage**, înrudit oarecum cu matthesonianul

[1] Cf. Ian Bent, articolul *Analysis* din *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*, Stanley Sadie Ed., 1985, pag. 344-345.

[2] Johann Mattheson, 1739, citat de F. Ritzel în *Die Entwicklung der Sonatenform in den Musiktheorien des XVIII. und XIX. Jahrhunderts*, pag. 24.

[3] Citat după F. Ritzel, op. citat, pag. 86.

Dispositio (apărând tot într-o triadă: **Anlage – Ausführung – Ausarbeitung**[1]); **Anlage** cuprinde *„ideile principale ale compoziției"* prezentate *„ca un întreg desăvârșit"*[2].

A. Reicha desemnează organizarea evenimentelor muzicale într-un cadru prestabilit prin termenul de **coupé** sau și mai sugestivul **cadre**[3], foarte apropiat ca sens cu cel de **schemă formală**. Despre **formă** ca alcătuire unică, individuală a fiecărei muzici, Reicha nu pomenește nimic. În schimb, Marx accentuează în 1837[4] înțelesul de alcătuire subiectivă, individuală a formei (**Form**) lucrării muzicale, pentru care nu există reguli **a priori** (așa cum există pentru **coupé** și pentru orice schemă formală, la Reicha). Autorul oferă o definiție succintă și pur personală a **formei**: *„modul în care se concretizează ideea, concepția sau sentimentul compozitorului"*. Nu există legi fixe, prescriptibile de realizare a formelor, numărul lor este practic nelimitat. Se vor afla atâtea forme câte opere de artă. Forma reprezintă exteriorizarea sau, mai bine zis, configurația exterioară a conținutului. Ea poate fi studiată, luând ca model creațiile predecesorilor, ca o fază intermediară în calea spre compoziția liberă. Modelele formale, deduse din practica anterioară, nu reprezintă reguli fixe, restrictive, ci rezultă din principii adânc înrădăcinate și verificate de creații recunoscute drept « clasice » (deci consacrate) pe care analiza le descoperă. Conținutul nu e separabil de formă. Există, de asemenea, **forme derivate** și **combinații de forme**, aceste distincții demonstrând multitudinea configurațiilor (**Gestalten**). Noțiunea este sinonimă cu „întregul" (**Ganze**).

Ideea că nu există reguli componistice anterioare creației, ci posterioare ei, că principiile de construcție formală se deduc din creația generațiilor trecute (verificată, deci recunoscută ca valoroasă), este încă un punct în care mentalitatea romantică se separă clar de cea baroc-clasică.

Structura periodică clasică și, odată cu ea, noțiunea de *formă* apar în teoria muzicii, la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, alimentate de mai multe surse:

- **modelul periodic** (provenit din muzica de dans și din versificația poetică),
- **modelul ierarhic** (provenit din gramatică prin ideea subordonării frazelor perioadelor, și din biologie, prin ideea creșterii, a multiplicării, reproducerii părții în întreg și viceversa)
- **modelul dezvoltării motivice** (împrumutat probabil tot din biologie).

Terenul este pregătit, din punct de vedere estetic, de preocuparea pentru aspectul exterior, pentru alcătuirea și structura lucrurilor (lord Shaftesbury, Alex. Baumgarten), de procesul de „abstractizare" a comunicării muzicale, odată cu primii romantici (eliberarea muzicii de afecte și noțiuni retorice). Se constată tendința de a măsura și de a prescrie ordinea și dimensiunile secțiunilor (în tipare

[1] La Mattheson, *Dispositio* era de asemenea o etapă dintr-o succesiune de operații : **inventio, dispositio, decoratio, elaboratio și pronuntiatio** (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739).
[2] H.Chr. Koch : *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik* , 1807, pag. 41.
[3] *Traité de mélodie*, 1814, pag. 46.
[4] *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837.

fixe, de obicei regulate, simetrice), de a poziționa apariția diferitelor evenimente sonore (teme, modulații, episodul prelucrărilor, repriza).

Legat de aspecte formale sau de ideea de formă însăși, apar în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea două noțiuni cu conotație biologică: **organic** și **organism**. Faptul se explică prin aceea că noțiunea de formă, proaspăt introdusă printre conceptele muzicale, avea nevoie, pentru a-și clarifica sensul, de o reprezentare mai concretă, de o bază referențială din lumea materială. Ea va fi, astfel, asociată cu un organism; prin analogie, însușirile acestuia vor fi asimilate formei muzicale. De ce tocmai aceste proprietăți, provenite din observarea și cercetarea materiei vii? Probabil, datorită importanței acordate Științelor naturii în spiritualitatea Secolului Luminilor, influența lor resimțindu-se și în metodologia teoriilor muzicale (soluții de sistematizare, expunere, clasificare), în modul de abordare (pozitivist, concret, analitic) și în preluarea anumitor noțiuni și categorii (ca de pildă organic, dezmembrare, dezvoltare). Însușirile organicului[1], transmise sau asociate formei muzicale, pot fi rezumate la patru: 1) strânsa coeziune a părților într-un întreg; 2) evoluția dintr-un nucleu (tema sau motivul); 3) unitatea în varietate (unitatea fiind asigurată de temă, iar varietatea de prelucrarea tematică), și 4) considerarea accidentului ca eveniment firesc al ordinii (idee reflectată în elementul de contrast)[2].

În secolul al XIX-lea, tema **organicului** în muzică este continuată și diversificată la autori precum Cr. F. Michaeli[3] sau A.B. Marx, fiind legată de ideea de formă autonomă, de acțiunea dezvoltătoare a motivului („sămânță sau impuls [**Trieb**] din care crește [**erwächst**] seria cea mai mare a sunetelor") și de seria constituirii formelor unele din altele, concepută de Marx[4].

---

[1] Categoria organicului, ca proprietate a materiei vii de a crește și a se reproduce, era una dintre temele majore ale istoriilor naturale și ale filozofiilor naturii din secolul al XVIII-lea (Linné, Buffon, Tournefort, Descartes, Rousseau).

[2] O tratare mai detaliată a problematicii organicului în teoria muzicală a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea se poate găsi în Bent, Ian – *Music Analysis in 19th Century*, Introduction, Cambridge University Press, 1994; Schmidt, Lothar, *Form-Organismus. Stationen eines Begriffs*, și Preda-Ceamurian, Haiganuș – *Analogia muzică-organism în teoria muzicală a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea*, revista *Muzica*, 2/1999.

[3] Prin viziunea muzicii ca „produs natural organic", expresie a „frumosului autonom", care se definește ca atare prin calitatea de a fi organizat și prin relația reciprocă dintre părțile sale (sunete). Vezi Lothar Schmidt - *Organische Form in der Musik, Stationen eines Begriffs 1795-1850* , Bärenreiter Hochschulschriften 1990, cap. 2, pag. 35.

[4] A. B. Marx a conceput, inspirându-se probabil din studiile de anatomie comparată ale lui Goethe, un sistem al nașterii formelor muzicale bazat pe două principii :

1) Formele se dezvoltă unele din altele (pornind de la propoziție și ajungând la sonată) prin lărgirea și diferențierea unuia dintre elemente, la care se mai adaugă unul pentru realizarea echilibrului. Astfel, fraza devine perioadă, perioada – lied bipartit, apoi tripartit, rondo, sonată.
2) Cele două elemente care compun forma se află într-o opoziție « polară », constituind un « Urbild » sau « Urgegensatz » (reductibil și la tensiunea rezolvată a succesiunii armonice I V I). Ele creează modelul *liniște – mișcare – liniște.*

Koch:„*...Dacă în propoziţii sunt descoperite puncte de repaos al spiritului prin care se delimitează secţiuni incomplete, acestea vor fi numite* Einschnitte[1]. *Un segment (*Einschnitt*) desfăşurat pe două sau trei măsuri este considerat perfect (*vollkommen*), iar cel care constă doar dintr-o singură măsură, imperfect (*unvollkommen*).*"[2]

Reicha : „*Desenul melodic [este] o mică idee separată printr-un sfert de cadenţă, care într-o grupare de două sau trei poate forma un « membru »*"[3].

Sau: „*Desenul nu este altceva decât o idee scurtă (...) separată printr-un punct de repaos de ideea următoare*"[4]. La Marx, din mulţimea acestor subunităţi sunt urmărite cele care au o funcţie tematică, dezvoltătoare, şi numite motive : „*Numim motiv o configuraţie sonoră (*Tongestalt*), o grupă de două, trei sau mai multe sunete, care este în acelaşi timp germene sau impuls (*Trieb*) pentru configurarea ulterioară, după modelul ei, a unei succesiuni mai mari de sunete, crescute din ea. (...)[Considerăm] motivul germenele, impulsul, imboldul mişcării(...), punctul de pornire din care se dezvoltă mişcarea, viaţa muzicii.*"[5]
Riemann preia termenul de motiv de la Marx şi de la Rousseau : „*Este fără îndoială A. B. Marx cel dintâi care a introdus în nomenclatorul formelor muzicale termenul de* motiv, *pentru desemnarea celor mai mici segmente caracteristice ale unei melodii.*" *(...) "Rousseau, semnalând de asemenea vechea semnificaţie a acestui cuvânt scrie, în al său DICTIONNAIRE DE MUSIQUE (1767), că motivul « semnifică ideea iniţială şi principală, pe baza căreia compozitorul îşi stabileşte subiectul şi îşi concepe desenul.. »*[6]. Dar, la fel ca Lobe cu câteva decenii în urmă (Kompositionslehre, 1844[7]), Riemann menţine sensul general dat de Koch şi de Reicha subunităţilor propoziţiei :

« *Noi ne ataşăm definiţiei lui Rousseau, generalizând-o, prin faptul că admitem existenţa posibilă nu numai a unui motiv într-o piesă, ci a unui mare număr de motive, a căror reuniune constituie opera în totalitatea sa. (...)* »[8]. Faptul

[1] Termenul **Einschnitt** este utilizat de asemenea cu înţelesurile de cezură şi de legătură punctuală între două secţiuni melodice (vezi definiţia cezurii în IV.2.1.).
[2] H. Chr. Koch: *Versuch einer Einleitung zur Composition,* Leipzig-Böhme, 1782-93, pag. 346.
[3] A .Reicha, Op. cit, „*Termenii tehnici întrebuinţaţi în melodie*", pag. 31.
[4] Idem, pag. 10.
[5] A. B. Marx: *Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch-theoretisch*, Siebente Auflage, Leipzig 1890, pag. 15.
[6] Hugo Riemann: *Elements d'Esthètique*, Paris, Felix Alcan ed., 1906, pag. 187.
[7] În acest volum, J. Chr. Lobe accentuează că motivul **nu** este neapărat o configuraţie cu profil pregnant, care se evidenţiază din mulţimea celorlalte prin ceva specific, ci poate fi un segment minim din care se dezvoltă o secţiune mai mare, numită de el **Abschnitt**. Temele pot fi divizate în motive, încadrate în măsuri sau nu. Motivele pot fi simple sau compuse, cele din urmă fiind divizabile în membre (**Motivglieder**). Chiar dacă nu concordă cu sensul pe care-l atribuie el termenului, Lobe adaugă că prin motiv s-a înţeles şi *tema*, adică o întreagă melodie. El recunoaşte meritul lui A. B. Marx de a fi restrâns şi fixat înţelesul la secţiunile mici în care poate fi secţionată o melodie. Analizând un final de Haydn, arată prelucrările unui „motiv originar", „model" al perioadelor, sursa din care decurge întreaga melodie. Încearcă deducerea tuturor formulărilor melodice din şase motive fundamentale, considerate „materialul originar al întregului" (*Urmaterial des Ganzen*) şi ajunge la concluzia că, din cinci măsuri, Haydn a reuşit, cu ajutorul prelucrării tematice, să producă 338 de măsuri şi 36 de perioade[7].
[8] Hugo Riemann: *Eléments d'Esthétique*, Paris, Felix Alcan ed., 1906, pag. 187.

ca termenul de motiv desemnează atât nucleul tematic al unei piese sau al unui fragment muzical, cât şi subdiviziunea propriu-zisă a propoziţiei, fără ca ea să deţină profil pregnant sau funcţie dezvoltătoare, este sursa a numeroase confuzii terminologice şi analitice care, după cum se vede, pornesc încă de la primii teoreticieni ai stilului clasic.

Propoziţia (Satz) este de asemenea nuanţată în scrierile germane, prin adăugarea de prefixe sau cuvinte compuse: **Grundabsatz** (propoziţie de bază) / **Änderungsabsatz** (propoziţie variată) la Riepel, **Satz** sau **Rhythmus** la Sulzer, **Absatz**, respectiv **Grundabsatz** (propoziţie de bază) sau **Quintabsatz** (propoziţie la cvintă), şi **Schlusssatz** (propoziţie finală) la Koch, în timp ce în scrieri franceze apare ca **rythme** (**membre**) la Reicha şi **verse** la Momigny. În timp ce termenul de **Satz** trimite gândul la gramatică ca sursă de inspiraţie a alcătuirii formale[1], termenii de **Rhythmus** ca şi cel de **verse** la Momigny sunt legaţi de metrică (derivată eventual din ritmul poetic sau din arta versificaţiei), trădând esenţa ritmică sau metrică a factorului formal în muzică. De altfel, sensul profund al noţiunii de **ritm** (provenit din grecescul rheo=curgere sau ry = a împinge, asociat cu schema = formă, figură[2]) este de grupare, succesiune organizată, caracteristică, coordonare – ceea ce se poate referi nu numai la durate, ci şi la segmente formale.

Koch clasifică propoziţiile în funcţie de :

[1] În muzică termenul de **Satz** are o istorie lungă, fiind întrebuinţat fie în acelaşi timp, fie în epoci diferite cu sensuri diferite, modificate uneori prin adăugarea de prefixe sau prin cuvinte compuse. În secolul al XVI-lea, desemnează realizarea figurilor pe un bas. Poate că primul lui sens este de piesă muzicală sau compoziţie polifonică. Sub influenţa gramaticii, sensul se lărgeşte, înglobând noţiunile de temă, perioadă, şi în special de mişcare (a unei sonate, suite), dar şi de stil sau textură (scriitură). Cea mai generală definiţie, de „aşezare", „punere laolaltă", „alcătuire" muzicală, are la bază provenienţa termenului din **Setzen**, care apare în scrierile din secolele XVI-XVII sub formă de **Absetzen**, cu sensul de „ a pune într-o tabulatură" şi **Aussetzen**, cu sensul de „ a realiza figuri la o voce din bas". Formele lexicale de **Satz** şi **Tonsatz** apar abia în secolul al XVIII-lea, referindu-se la o compoziţie (engl. **setting**), sau la tehnica componistică folosită într-o anumită piesă.

J. G. Walther (*Musikalisches Lexikon*, 1732), defineşte termenul ca *„ein Satz zu einer Fuge, oder andern Ausarbeitung"* („subiectul unei fugi, sau al unei alte /forme de/ prelucrare"). Sensul atribuit aici este de **temă, subiect** sau **idee muzicală**.

H. C. Koch (*Musikalisches Lexikon,* 1802), enumeră patru definiţii ale termenului : 1. Ca **temă**: *„Singurul element al unei piese muzicale, care în sine şi prin sine exprimă o idee completă"*. Autorul notează divizarea la scară mare a unei piese în Hauptsatz (sau Thema) şi Nebensätze (teme secundare), iar divizarea la scară mică a temei în Absatz şi Schlusssatz. Acestea din urmă, combinate, corespund noţiunii moderne de *perioadă*, ca sumă a două fraze, prima cu semicadenţă la final, a doua completând ideea muzicală. 2. Ca *grup tematic : „Legătura dintre mai multe elemente individuale în partea principală a unui întreg"*. 3. Ca parte a unei lucrări ciclice (mişcare). 4. Ca indicaţie a structurii sintactice a unei muzici, respectiv armonia şi contrapunctul : *„construcţia gramaticală a unei piese muzicale"*.

Înrudită cu ultimele două sensuri este ideea de **Satzlehre** sau **Setzkunst**. Pentru Koch, **Setzkunst** şi **Composition** sunt sinonime. Mai târziu, **Setzkunst** se va deosebi de compoziţie prin aceea că ea se ocupă nu atât de „cum se compune", ci devine titulatura unei şcoli a măiestriei în stiluri „vechi", precum cel polifonic. **Setzkunst** păstrează un parfum arhaic, legat de epocile polifoniei, până spre sfârşitul secolului al XVIII-lea.

[2] Cf. W. Dürr, W. Gerstenberg şi J. Harvey, în *The New Grove Dictionary for Music and Musicians,* vol. 15, pag. 804.

1) formulele de încheiere: „*Dacă încheierea* (Abschnitt) *sau cezura* (Cäsur) *unei propoziții* (Absatz) *cad pe tonică (...), propoziția va fi numită „de bază"* (Grundabsatz); *dacă cezura este realizată pe acordul dominantei (...) se va numi „propoziție la cvintă"* (Quintabsatz). *Cum aceasta din urmă desemnează un grad mai scăzut de repaos decât* Grundabsatz, *ea este adesea numită semicadență* (Halbcadenz)."[1].

2) dimensiuni sau număr de măsuri: „*Membrele unei perioade pot avea un număr par sau impar de măsuri (...) iar, în funcție de numărul de măsuri simple necesare, se numesc* Dreyer, Vierter, Fünfer, *ș.a.m.d. Cele mai uzuale, și în același timp cele mai plăcute auzului, sunt cele cu un număr par de măsuri, și anume de patru măsuri*".

3) sens. Limita propoziției intervine acolo unde sensul a fost exprimat complet. Când exprimarea sensului este mai detaliată, propoziția este mai lungă. Când sensul este exprimat concis, propoziția va fi scurtă. Nu există, prin urmare, dimensiuni prestabilite, ci doar o « logică a alcătuirii » cu înțeles: „*Dacă privim, în sfârșit, propozițiile din punctul de vedere al alcătuirii lor logice, vedem că ele fie:*

- conțin atât cât este suficient pentru prezentarea unui sens complet, caz în care vorbim despre o propoziție simplă din 4 măsuri (cu metru simplu) sau din 2 măsuri (cu metru compus) (...), fie

- prezintă o determinare mai detaliată (eine nähere Bestimmung) a secțiunii, de asemenea cu sens complet, numită propoziție lărgită (erweiterter Satz), fie

- apar ca două propoziții complete, comprimate (zusammengeschoben) într-una singură(...)"[2] (subl. n.).

În tratatul de compoziție, tipurile de propoziții sunt diferențiate din perspectiva cuplului **întrebare/răspuns** sau **antecedent/consecvent**, conducând la perechea de termeni **Absatz/Nachsatz** sau **Schlußsatz**. Cele două propoziții se completează reciproc, formând unitatea superioară, care este perioada. Faptul că ele se deosebesc prin tipul cadenței este expus cu mai multă claritate : „*Dacă ideea este completă, dar permite continuarea perioadei, deci nu o închide, se numește* Absatz *(propoziție inițială); dacă formula de încheiere nu permite continuarea, vom numi acel segment, pentru a-l deosebi de* Absatz, Schlußsatz *(propoziție finală). (...) Propozițiile inițiale* (Absätze) *pot fi transformate în propoziții finale* (Schlußsätze) *prin schimbarea formulei finale*"[3].

Apar și indicii asupra dimensiunilor, în număr de măsuri (continuând problematica „alcătuirii ritmice"). Fraza de patru măsuri este, evident, un etalon estetic și formal: „*Frazele simple* (engen Sätze) *cele mai frecvente, dar (în general) și cele mai utile* (brauchbarsten) *și mai plăcute pentru simțire* (Empfindung) *sunt acelea care se desfășoară în întregime în cuprinsul a patru măsuri; le numim, de aceea, pătrate".*

[1] Idem.

[2] Ibidem.

[3] H. Chr. Koch: *Versuch einer Einleitung in Composition*, Leipzig-Böhme, 1782-93, Band II, pag. 346-347.

Propozițiile de alte dimensiuni sunt desemnate ca derivate ale propoziției pătrate: *„O propoziție de 5 măsuri care conține în măsura a 4-a un punct de repaos al spiritului nu este niciodată o unitate în sine de 5 măsuri, ci o propoziție pătrată lărgită.*

„O propoziție de 6 măsuri poate reprezenta fie lărgirea unei propoziții pătrate (...), fie două segmente încă incomplete de 3 măsuri, legate, fie combinarea unei fraze complete de 4 măsuri cu un membru incomplet de 2, caz în care membrul trebuie socotit ca parte din întregul propoziției de 6.

O propoziție de 8 măsuri este fie o propoziție lărgită, fie constă din două propoziții complete unite."[1]

În concluzie, Koch rezumă încă o dată aspectele care diferențiază segmentele mici melodice, și anume formulele de încheiere și dimensiunile: *„...Avem de-a face cu trei tipuri diferite de segmente melodice, și anume* Einschnitte, Absätze *și* Schlußsätze*; la fiecare tip trebuie luate în considerație (...) pe de-o parte formulele prin care sunt evidențiate punctele de repaos ale spiritului sau (...) semnele de punctuație, iar pe de altă parte dimensiunile și numărul măsurilor*".

În ceea ce privește perioada, trăsăturile ei definitorii sunt:

- încheierea prin cadență perfectă în final și
- faptul de se constitui din subunități cu sens complet

Noțiunea este stabilă deja la Koch, el menționând în *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik, 1807*, ambele caracteristici mai sus enunțate (pag. 272). Dimensiunile perioadelor nu sunt fixe, prestabilite. Există mai multe tipuri, dintre care cel regulat (constând din două propoziții complementare și simetrice, eventual cu elemente motivice asemănătoare, cu semicadență la mijloc și cadență perfectă finală) constituie modelul preferat, tipologic, dar nu unicul. Important este de remarcat că autorii au luat în considerație și factorul asimetriei, al structurilor neregulate, extinse sau comprimate (acordându-le spațiu în clasificările lor).

Concluzii

Punctul comun tuturor descrierilor analitice, dincolo de diferențele de definiție și de terminologie, este existența unei structuri melodic-formale ierarhice, supraetajate, constituite din perioade înlănțuite prin reguli de cadențare și formate prin adiție din unități subordonate.

Raportul dintre secțiunile mari și mici este de integrare : cele mari reprezintă suma celor intermediare, cele intermediare – suma celor mai mici, ș.a.m.d.

În stabilirea caracteristicilor secțiunilor **motiv, propoziție, perioadă**, nu dimensiunile lor (numărul de măsuri) sunt definitorii, ci :

[1] Idem.

Raportul de supra- sau sub- ordonare în care se află una față de cealaltă și implicit în întreg. Perioada se definește prin proprietatea ei de a îngloba propoziții, adică segmente de discurs cu sens complet (Koch), iar reciproc propoziția se definește prin aceea de a crea, prin asociere, perioade: *„Perioada desemnează legătura dintre mai multe propoziții (...) cu sens muzical, care (...) exprimă o idee cu un anumit grad de finalizare"*, (...) finalizarea ideii cerând ca ea *„să se termine cu o cadență perfectă"*[1].

Proprietatea de a fi sau nu divizibile. Fiecare categorie formală (perioadă, propoziție, motiv), reprezintă un nivel al arborelui formal ierarhic. Divizibilitatea este o proprietate intrinsecă a lor. Cu cât segmentele sunt mai ample, cu atât cezurile sunt mai pregnante și încheierile mai hotărâte: *„Prin puncte de repaos ale spiritului*[2]*, produsele artelor frumoase (*schönen Künste*) pot fi secționate (*auflösen*) în segmente (*Theile*) mai mari sau mai mici; prin cele mai pregnante, discursul (*die Rede*) este scindat (*zerfällt*) în diferite perioade, iar prin cele mai puțin pregnante, perioadele sunt scindate la rândul lor în propoziții individuale și segmente de discurs (*Redetheile*)"*[3].

Faptul de a fi sau nu complete. Anumite secțiuni formale (ca de exemplu subdiviziunile propoziției, *Einschnitte*, la Koch) se definesc prin faptul de a fi sau nu complete, adică de a avea sau nu o identitate melodico-ritmică în sine și o încheiere satisfăcătoare. Cele incomplete impun asocierea cu un element vecin: *„Dacă un segment melodic cuprinde doar o idee incompletă și se dorește ca el să fie înțeles ca un segment complet, va trebui legat de un altul; cele două vor fi numite Einschnitte"*[4].

Sensul asociativ. Un element care revine destul de des în definirea secțiunilor de mici dimensiuni (și care se găsește și în citatul de mai sus din Koch, despre **Einschnitte**) este caracteristica lor a se asocia, a se combina pentru a forma structuri mai mari (într-un fel, inversul punctului a). Eventual incomplete, ele ajung abia prin legarea cu elementele vecine la punctul de rezolvare, repaos sau încheiere (cezură mai pregnantă, eventual cadență). Bunăoară, subsecțiunile numite de Reicha **dessein**: *„Când un desen melodic este atât de scurt și are o cadență atât de slabă, el trebuie să fie repetat cel puțin cu alte note, iar a doua oară să aibe o cadență mai marcată; melodia va avea atunci un sens mai determinat (...). Numim o astfel de repetare* rythme*"*[5]

[1] Koch : *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik* , pag. 272.

[2] *Ruhepunkte des Geistes* este expresia întrebuințată de Koch pentru a desemna cezurile sau cadențele, adică momentele de întrerupere sau de încheiere ale unui fragment muzical.

[3] Koch, H. Chr : *Versuch einer Einleitung zur Composition*, Leipzig-Böhme, 1782-93, Band 2, cap. 3, pp. 342.

[4] Idem, pag. 346.

[5] Reicha : *Traité de mélodie*, pag. 11.

Sensul complementar. Anumite secțiuni se definesc prin calitatea de a se completa reciproc cu o altele, ca perechea de propoziții **Vordersatz/Nachsatz** (Marx) sau **Levée/frapée** (Momigny).

Tipul articulației sau al încheierii (tipul cadenței, gradul cezurii). Diferența de bază dintre propoziție și perioadă este încheierea. În timp ce perioada se va încheia în mod necesar cu o cadență perfectă, propoziția poate avea încheieri variate. După cum am arătat, Koch diferențiază propozițiile în funcție de tipul cadenței din final: (**Absatz, Grundabsatz** sau **Quintabsatz** se încheie pe semicadență, **Schlusssatz** pe tonică). Reicha diferențiază și el tipurile de cezură (cadență) în funcție de dimensiunea segmentului pe care-l scindează (sfertul de cadență separă *desenele* unele de altele, semicadența, cadența întreruptă sau cadența trei sferturi separă **membrele**, adică propozițiile)[1].

Notă asupra dimensiunilor. Pot exista perioade de 13, 14, 15 sau chiar 44 măsuri (la Lobe), de 6, 10 sau 12 măsuri (5+5, 3+3, la Reicha ; ele pot fi alcătuite nu doar din două propoziții, ci și din 3 sau 4, nu neapărat simetrice (Marx). Reicha lasă deschisă și posibilitatea perioadei dintr-o singură perioadă, dar o consideră atipică[2].

După cum am arătat, elementul stabil, fix în definiția perioadelor este cadența perfectă din final. Nici dimensiunile, nici complementaritatea, asemănarea, simetria sau contrastul (Marx) dintre subdiviziunile ei nu sunt obligatorii, chiar dacă adesea prezente.

Propozițiile, rotunjite prin cadențe *„în unități cu sens complet"* (Koch), pot avea dimensiuni diferite (3,4,5 măsuri sau mai multe; între 2-8, la Reicha), dar cea de 4 măsuri este considerată „cea mai plăcută auzului" (Koch) sau cea mai „naturală" (Reicha). În virtutea preferinței pentru regularitate și simetrie a clasicilor, propoziția apare frecvent în cuplul antecedent/consecvent, formând perioada regulată.

Realizare a stilului clasic, ierarhia formală constând din unități încheiate prin cadențe sau cezuri de diferite grade (încheieri asimilate de Koch și de Reicha noțiunii de punctuație din gramatică) înlocuiește viziunea barocă asupra muzicii ca „discurs retoric". Așa cum am arătat, muzica nu va mai fi văzută ca o succesiune de momente cu funcție precisă și prestabilită (în care ideile muzicale sunt prezentate, confirmate, contrazise și concluzionate ca într-un discurs retoric), ci ca o construcție abstractă, construită după legi împrumutate fie din discipline filologice (gramatică – Koch, versificație – Reicha, Momigny), fie din teoriile de sorginte biologică asupra organicului (modelul dezvoltării motivice - Marx).

[1] A. Reicha : *Traité de mélodie*, pag. 31.
[2] Idem, pag. 19.

Ovidiu CUCU

Conceptele analizei schenkeriene

În contextul diversificat al cercetărilor menite a dezvălui mecanismele adânci ale procesului creator muzical, se constată o revigorare pe plan internațional a interesului muzicologic față de una dintre cele mai originale și elaborate metode analitice – aceea a „nivelurilor structurale" –, aparținând unui teoretician devenit „clasic": Heinrich Schenker (1868-1935).

Pianist, acompaniator, interpret de muzică de cameră, profesor, critic și editor, cercetătorul austriac argumentează prin intermediul edificiului său stratificat existența unui tip anume de structură, aflată la baza tuturor creațiilor muzicale **tonale** confirmate valoric, indiferent de gen sau formă (de la Bach până la Brahms, cu excepția lucrărilor lui Wagner).[1] Între titlurile semnificative ale operei sale teoretice se înscriu edițiile comentate ale ultimelor cinci sonate pentru pian de Beethoven (*Erläuterungsausgaben*, 1913-1921), pentru care Schenker a folosit ca instrument de lucru manuscrisele autograf și primele tipărituri; viziune modernă, apelul la sursa primară permițând evitarea multor distorsiuni în formularea concluziilor științifice.

Întrucât analiza schenkeriană acordă o importanță primordială dimensiunii orizontale a compoziției, urmărirea configurației liniei contrapunctice și stăpânirea principiilor care guvernează progresia vocilor, separat sau combinate, devin esențiale.[2] În tradiția asimilării metodei schenkeriene, studiul începe cu speciile stricte la două voci ale contrapunctului (analiza prevede, de asemenea, o relație strânsă între conducerea vocilor și basul cifrat). Cunoașterea speciilor servește unui scop util. Ele reprezintă în sine o abstractizare capabilă să edifice manifestările extinse ale conducerii vocilor din cadrul compoziției muzicale tonale.[3]

Conceptul armonic schenkerian privește suprafețe întinse ale piesei muzicale (progresiile armonice de bază la scară extinsă sunt exprimate de relațiile I - V și V - I). Termenul de „treaptă armonică la scară extinsă" (**Stufe**) nu este în mod necesar identic cu focalizarea unui singur acord. Când o astfel de treaptă, cuprinzând un număr de acorduri, este susținută de dominantă, ea devine o tonică temporară în așa-numitul proces al „tonicizării" (**Tonikalisierung**). În vederile lui Schenker, conceptul (**Stufe**) înlocuiește noțiunea consacrată a „tonalităților", altele

[1] Elevii lui Schenker au extins aria de cuprindere a teoriei asupra muzicii medievale și muzicii secolului XX.

[2] Ideile lui Schenker sunt cuprinse în volumele II și II: *Kontrapunkt*, 1910-1922, din culegerea în patru volume *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, Stuttgart, Berlin, Viena, 1906-1935, care mai include lucrările: (I) *Harmonielehre*, 1906 și (IV) *Der freie Satz*, 1935.

[3] Schenker a apelat la tratatul de contrapunct *Gradus ad Parnassum* (Viena, 1725) al lui Johann Joseph Fux (1660-1741), folosit, după cum se știe, de numeroși muzicieni proeminenți ai secolului XVIII, între care Haydn, Mozart și Beethoven.

decât cea desemnată de tonica piesei. Compoziția este considerată ca desfășurându-se întotdeauna într-o singură tonalitate, înlăuntrul căreia procesul tonicizării stabilizează un trison diatonic în postura de tonică temporară. Astfel, tonicizarea servește la formarea caracteristicilor coerente, organice în interacțiunile dintre straturile/planurile lucrării muzicale. De aceea, termenii de „tonalitate" și „modulație" sunt folosiți cu rezerve specifice. Conceptul armonic privit de Schenker transcende teoria armonică moștenită de la Rameau prin introducerea noțiunii psihologice de „evaluare", adică aprecierea de către ascultător a acordurilor și suprafețelor tonale modulatorii în relație cu pulsul tonalității, perceput pe mari întinderi structurale ale piesei muzicale.

În ultimul volum al ciclului menționat, *Der freie Satz* (*Compoziția liberă*), considerat culminație a cercetării sale teoretice, Schenker dezbate problematica formei și ritmului muzical, alături de tratarea unuia dintre conceptele centrale al sistemului – „structura originară" (**Ursatz**). Apreciate în timp, lucrările publicate de autor sunt dovezi sintetice ale efortului prelungit de sedimentare a principiilor. Dacă amintita *Harmonielehre* conține germenii a două viitoare concepte: „dezvoltarea compozițională" (**Auskomponierung**) și „prolongația" (**Prolongation**), în *Contribuție asupra ornamenticii servind de introducere la creația pentru pian a lui Ph. E. Bach* (*Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. E. Bachs Klavierwerke*, Viena, 1904) apare ideea de „construcție, formare de grupuri" (**Gruppenbildung**) prin diversificarea unității tonale a structurii cu ajutorul variației tematice și motivice, a mișcării armonice interioare, a contrastului nivelurilor ritmice și dinamice. Modelul grafic de consemnare analitică imaginat de Schenker, elocvent demonstrat de cele *Cinci tabele ale liniei originare* (*Fünf Urlinie-Tafeln*, 1932), constituie un limbaj în sine, ingenios, funcțional și sugestiv, menit a intermedia comunicarea precisă a conținutului structural, ușurând substanțial sarcina descrierii lucrării muzicale pe baza textului.

Remarcabile analize sunt dedicate unor capodopere de largă respirație, între care *Simfonia nr. 40, KV 550, în sol minor* de Mozart și *Simfonia a III-a, op. 55, în mi bemol major* de Beethoven (în *Das Meisterwerk in der Musik*, 1925-1930). În același sens, menționăm lucrarea consacrată ultimei simfonii beethoveniene (*Beethovens Neunte Sinfonie*, Viena, 1912), ca și tematica legată de multiplele aspecte ale sunetului muzical (*Der Tonwille* Viena, 1921-1924).

*

Punctul de plecare al sistemului schenkerian îl constituie „natura" sunetului muzical, seria armonicelor sale, sursă a formării tuturor intervalelor, gamelor și structurilor de bază ale muzicii. Armonicele 1,2,3,5 (unisonul, octava, cvinta și terța majoră) produc sonoritatea (*Klang*) sau trisonul natural ce poate apare într-o piesă muzicală în poziție verticală (armonică) sau orizontală (melodică). Conform truismului, o compoziție tonală este scrisă (compusă) într-o tonalitate. Identificarea tonalității este posibilă datorită implicării inteligibile a trisonului și gamei tonicii ca elemente de referință. Acest fapt presupune că o piesă tonală va începe și se va sfârșit astfel încât să afirme armonica tonicii. **Toate lucrările tonale măiestrit**

realizate, susține Schenker, **sunt reprezentări desfășurate în timp muzical ale unei singure entități: trisonul tonicii**. Același trison se regăsește într-o unitate minimală completă (de ex., o expunere tematică) fie integral, fie parțial De obicei, în tema însăși, una dintre treptele trisonului – terța, cvinta sau octava – se va impune în calitate de „ton primar" (**Kopfton**). Desfășurarea orizontală a trisonului determină evoluția melodiei, cât și a basului, și cuprinde două procese: transformarea lui într-o structură originară (**Ursatz**) și articularea unui suport structural (**Auskomponierung**) printr-una sau mai multe tehnici ale prolongației (**Prologation**).

Dezvoltarea ideii de structură la scară extinsă cuprinde „linia (melodică) originară" (**Urlinie**), structura originară și, în final, conceptul general de „strat" (**Schicht**), „nivel structural". Schenker statuează trei straturi/planuri în analiza lucrării muzicale tonale, fiecare cu caracteristici proprii. „Stratul apropiat (planul din față)" (**Vordergrund**) se aseamănă cel mai mult cu piesa însăși. Componentele desenului său contrapunctic sunt imediat perceptibile. „Stratul/planul intermediar" (**Mittelgrund**) poate fi alcătuit dintr-unul sau mai multe straturi/planuri, în funcție de complexitatea lucrării și gradul de detaliere a analizei. În stratul intermediar nu se regăsește nici unul dintre amănuntele stratului manifest (reprezentat de grafia partiturii). „Stratul depărtat (planul de/din spate)" (**Hintergrund**), strat primar al piesei, este exprimat de structura originară. Analiza schenkeriană se derulează ca un proces fazic de **reducție**. Straturile vor fi înțelese ca reducții polifonice în trepte ale stratului apropiat/planului din față (el însuși o primă reducție a lucrării).

Scopul analizei nu se cantonează în a arăta că toate compozițiile de valoare pot fi reduse la câteva tipuri de structură originară și în a le redija schemele. Sistemul își propune a demonstra cum, pornindu-se de la aceste tipare de bază, se ajunge la conținutul diferit, infinit de bogat al creațiilor muzicale. Planul din spate odată depistat și considerat, în centrul analizei se situează modalitatea în care planurile extreme sunt legate prin planul intermediar. De pildă, două lucrări muzicale pot fi înzestrate cu aceeași structură originară. Deosebirile care le departajează se află în gradul de complexitate al planului de mijloc. În vreme ce progresia de la planul din spate spre planul din față presupune drumul ideii către realizarea ei, analiza implică reducția progresivă a lucrării finite spre conturul ei fundamental, originar. În compararea celor două creații, cu cât analiza se apropie de planul din spate, cu atât acele creații apar mai asemănătoare. Dimpotrivă, cu cât se iau în calcul mai multe amănunte, cu atât se identifică mai multe diferențe.

Abilității recunoașterii straturilor/planurilor piesei muzicale i se alătură imperativul aprofundării ideilor motivice și tematice și, concomitent, privirea îndeaproape a principalelor **concepte** ale teoriei.

Diminuția melodică

Proces tehnic-compozițional sau improvizatoric prin care un interval alcătuit din note de valori lungi este exprimat în note de valori mici acoperind duratele lungi corespunzătoare, diminuția deține o funcție predilect ornamentală. În componența

diminuțiilor intră și notele melodice care, potrivit concepției verticale, armonice, sunt considerate agregate neintegrate organic în constituția acordurilor consonante și disonante cu care sunt corelate. Armonia tradițională le catalogheză drept „disonanțe melodice" și le numește „note melodice străine de acord", întrucât decurg din conducerea pe orizontală a vocii respective. Concepția lineară le consideră particularități ale desfășurării melodice, iar o a treia orientare, mixtă, încearcă un compromis prin emiterea tezei notelor melodice cu paternitate melodică și consangvinitate armonică. Între diferitele tipuri de evenimente muzicale cuprinse în procesul diminuării, cunoscute în mod colectiv ca „diminuții", Schenker ia în considerare nota de pasaj, nota de schimb (note melodice), saltul consonant și arpegierea.

Un prim principiu prevede că nota care primește diminuția nu este necesar a fi conținută în acea diminuție. Un al doilea principiu stipulează că funcția unei note melodice este determinată de rolul armonic sau contrapunctic pe care îl îndeplinește în contextul muzical. Al treilea principiu privește tratarea notei de schimb și, asemenea ei, a notei de pasaj și arpegierii, în calitate de motiv. Ele apar ca motive caracteristice, în componența temelor etc. Notele de schimb și de pasaj sunt adesea corelate organic în alcătuirea motivului. Arpegierea structurală efectuată pe sunetele unei armonii consonante, atât de frecvent folosită în muzica barocă și clasică, este consemnată atât la începutul unei configurații tematice, cât și la sfârșitul ei, fiind combinată cu măiestrie de marii creatori cu celelalte note melodice pentru a forma structurile diversificate ale diminuțiilor.

Melodia compusă

Melodia compusă constă din plaje cu una sau mai multe linii polifonice, dintre care una deține mișcarea melodică principală. Rolul conducător nu este asigurat neapărat de vocea sopranului, putând fi îndeplinit de una dintre vocile interioare. Pe de altă parte, într-o structură polifonică, chiar și o singură voce poate reprezenta în sine o melodie compusă. Compozițiile destinate unui instrument solo eminamente melodic prezintă o structură completă la trei sau patru voci care pot produce o melodice compusă elaborată (de ex., sonatele pentru vioară solo de Bach).

Melodia compusă care angajează mai mult de o plajă în urmărirea conducerii vocilor (bilineară, trilineară etc.), însă discontinuă, identificabilă doar în unele puncte ale compoziției, este privită ca **melodie parțial compusă**. În consemnarea și interpretarea teoretică a melodiei compuse a lucrării muzicale se va face o distincție necesară între mișcarea concluzivă de la o componentă la alta și mișcarea colectivă. Ultima este caracteristică melodiei compuse.

Tiparul intervalic linear

Un tipar intervalic linear este un desen alcătuit din perechi recurente succesive de intervale formate între vocile exterioare ale compoziției, provenit din conducerea vocilor pe orizontală. O direcție descendentă de decime paralele în

valori de note întregi, reprezentând mersul dintre discant şi bas într-o lucrare polifonică oferă un exemplu sugestiv al paradigmei. Fiecare tipar intervalic linear, ca factor al progresiei lineare, stabileşte un cadru coerent şi simplu pentru mişcarea tonală directă. Esenţa lui, care îl distinge de alte forme determinate din muzica tonală (de pildă., progresia armonică), priveşte stabilirea precisă a vocii conducătoare dintre vocile exterioare ale pasajului pe care îl controlează.

Semnificaţia armonică, dacă există, se constată în segmentele limitate ale începutului şi sfârşitului tiparului şi nu în evoluţia în sine a acestuia. Tiparul intervalic linear nu va fi confundat nici nu secvenţa, tipar melodic la o singură voce, repetat pe trepte diferite şi în succesiune imediată în cuprinsul unui pasaj. Diminuţiile sunt şi ele asociate câteodată tiparului intervalic linear, atât în bas, cât şi la sopran, determinând depistarea dificilă a acestuia în cadrul analizei. Tiparele discutate nu servesc în calitate de material de construcţie pentru structurile principale ale piesei. Ele se află în serviciul acestora, indisolubil legate de nivelurile structurale.

Caracteristici structurale secundare

Schimbul de voci (Stimmtausch) este un tipar care comportă două şi numai două voci care îşi schimbă înălţimile una cu alta, fiecare voce parcurgând acelaşi interval. **Stimmtausch** capătă o semnificaţie deosebită când în schimbul de voci este implicat un interval disonant. Schimbul figurează un singur interval – terţa. Dacă intervalul de terţă se consideră a reprezenta o armonice (un trison al tonicii, de ex.), atunci se întrezăreşte un model miniatural al prolongaţiei, de păstrare a unei singure armonii pe o anumită întindere.

Nota implicită

În compoziţiile tonale o notă este considerată implicită (inexistentă în realitate în textul muzical) când apare necesitatea completării unei legături în conducerea (mersul) vocii, continuării unui tipar intervalic linear sau completării unei componente a structurii melodice compuse. În situaţiile menţionate, nota implicită va fi socotită ca efectivă în cuprinsul structurii melodice. Nota implicită poate îndeplini funcţia de complinire a unei mişcări structurale semnificative sau de promotoare a acelei mişcări.

Transferul de registru

Transferul de registru presupune schimbarea octavei, situarea unei note într-o altă octavă (incluzând revenirea ei în registrul original). În concepţia lui Schenker fiecare octavă acoperă un registru deosebit. Maniera cea mai simplă de realizare este transferul direct al notei de la o voce interioară la vocea superioară, cu o octavă mai sus. Conceptul transferului de registru este corelat cu noţiunea de „cuplare de registre" (**Koppelung, Kopplung, Oktavkoppelung**). Cuplarea de registre se referă în principal la situaţia când două registre (octave) sunt legate printr-o deplasare structurală (salt) într-o conjunctură particulară a desfăşurării muzicale (de ex., la sfârşitul unei secţiuni). În general, o schimbare de registru

devine un eveniment cu pondere analitică atunci când antrenează un element al liniei originare, întrucât semnalează eventuala apariţie a unei prolongaţii, sau din contră, anunţă încheierea liniei. Cuplarea de registre e manifestă în mod caracteristic la nivelul planului intermediar, în imediata apropiere a planului din spate. Sunt vizate elemente legate direct de componentele structurii originare care iradiază în planul intermediar al piesei. Conceptul cuplării de registre se intersectează cu două concepte derivate, pe care le-am traduce cu aproximaţie prin „transfer la octava superioară" (**Höherlegung**) şi reversul său, „transferul la octava inferioară" (**Tieferlegung**). Ridicarea unei linii melodice sau a basului la octavă se realizează printr-un salt direct sau prin mijlocirea uneia sau mai multor metode de prolongaţie (arpegiere, suprapunere/**Übergreifung** etc.), transferul servind adesea la evidenţierea unei secţiuni faţă de alta. Coborârea la octavă a liniei melodice sau a basului prin aceleaşi metode enunţate se impune datorită poziţiei de început a liniei basului. Prin transferul la octava inferioară, linia basului este repusă în registrul ei adevărat sau „obligatoriu" (**Obligate Lage**). Unul dintre scopurile atribuite transferului descendent constă în evidenţierea primei cadenţe importante, a primului trison al tonicii în armonie sau a altui reper cu semnificaţi structurală.

Prolongaţia

Prolongaţia consemnează poziţia unei note care, făcând parte dintr-un acord, se continuă şi în acordurile următoare. În concepţia lui Schenker, prolongaţia se referă la modul rămânerii în vigoare a unei componente muzicale fără ca aceasta să fie conţinută efectiv în fiecare moment al desfăşurării melodice sau armonice. În consecinţă, prolongaţia se efectuează fie cu ajutorul unei legato de prelungire, fie este percepută ca o persistenţă a sunetului sau acordului respectiv în conştiinţa ascultătorului. Prolongaţia constă în generarea substanţei unei piese sau mişcări tonale printr-o elaborare lineară a structurii originare (**Ursatz**) şi poate fi aplicată liniei melodice, basului sau uneia dintre vocile de mijloc ale compoziţiei; poate uni o voce interioară cu o voce exterioară sau vocile exterioare una cu alta.

Sunt luate în considerare trei tipuri principale ale prolongaţiei melodice: I. Mişcarea de la o notă dată, de obicei un segment descendent de gamă diatonică sau o arpegiere, unde prolongaţia urmează nota dată. II. Mişcarea spre o notă dată, de obicei un segment ascendent de gamă diatonică sau o arpegiere, unde prolongaţia precede nota care este prelungită. III. Mişcarea asupra unei note date, efectuat de obicei cu ajutorul unei note de schimb superioare şi/sau inferioare, care trebuie prelungite la rândul lor.

Prolongaţii ale tonului primar

Ascensiunea iniţială (Anstieg)

Direcţia linear-descendentă a tuturor planurilor nu exclude mişcarea de sens opus a prolongaţiei spre o notă dată (tipul II). Când o astfel de mişcare apare la începutul unei teme sau lucrări, se desfăşoară treptat şi evoluează spre o notă

melodică importantă (terţa sau cvinta trisonului tonicii ca ton primar), acea mişcare lineară va purta numele de „ascensiune iniţială" (**Anstieg**). O menţiune se impune: dacă într-o linie originară având un ambitus de octavă, de pildă, octava este destul de reliefată melodic, iar septima şi sexta suficient de susţinute armonic, octava poate fi decretată ton primar. În alte condiţii, porţiunea superioară a gamei revine planului intermediar, proces denumit de Schenker „coborâre iniţială" (**Leerlauf**).

Arpegierea

În mod obişnuit, prolongaţia se efectuează asupra notei celei mai înalte din structura arpegierii. Un rol capital este atribuit arpegierii care urcă pe sunetele trisonului tonicii spre tonul primar, îndeplinind prin aceasta o funcţie analoagă cu ascensiunea iniţială. Acest tip deosebit de arpegiere apare de multe ori lărgit, îmbogăţit cu prolongaţii interioare şi ornat cu diminuţii ale planului din faţă. Scopul celor două, categorii de prolongaţii menţionate priveşte tonul primar însuşi, linia originară care urmează constituind prolongaţia finală.

Prolongaţie şi transfer

Prolongaţiile melodice de la nivelul planului din faţă ţin seama de legătura dintre transferul şi înlocuirea registrului. Înlocuirea registrului este îndeobşte rezultatul transferului de registru. Dacă într-o piesă polifonică la patru voci, o voce aflată într-un anumit raport intervalic cu sopranul urcă la octavă (alto, de ex.), iar sopranul rămâne pe loc, altoul va înlocui temporar sopranul devenind vocea cea mai înaltă. Procesul de „ajungere peste" al vocii este surprins de conceptul schenkerian numit **Ubergreifung**, tradus cu aproximaţie prin „suprapunere". „Suprapunerea" constă din două (sau mai multe) linii descendente combinate, compuse uneori din doar două sunete fiecare, astfel încât o linie melodică o depăşeşte In înălţime pe cealaltă, pentru a reveni apoi la poziţia iniţială. Fiecare dintre liniile descendente aflate In relaţie se numeşte „progresie suprapusă' (**Ubergreifzug**). Suprapunerea poate apare structurată polifonic sau ca melodie compusă; ea tinde a fi considerată un eveniment al planului din faţă, deşi „vocea" mixtă din vârful conformaţiei melodice aparţine planului intermediar.

„Sunetul acoperitor" (**Deckton**) provine, de asemenea, dintr-un transfer ascendent sau din dublarea unei voci interioare şi înlocuirea sopranului de către acea voce. **Deckton** se deosebeşte de **Ubergreifung** prin aceea că firul principal al activităţii melodice persistă la vocea înlocuită, în timp ce vocea care a realizat înlocuirea funcţionează ca o „acoperitoare", de unde şi denumirea conceptului. Cu toată apartenenţa la, sau apropierea de planul din faţă, sunetul acoperitor se implică deopotrivă în planurile din profunzime, fiind relaţionat tonului primar şi, prin efect, configuraţiei liniei originare.

Desfăşurarea intervalelor (Ausfaltung)

Desfăşurarea (**Ausfaltung**) constituie o tehnici a prolongaţiei care constă din întreruperea unei idei contrapunctice la două voci, astfel încât vocile ss fie prezentate ca o singură linie melodică. Ambele voci considerate din succesiunea

intervalului desfăşurat se pot mişca treptat, o voce poate staţiona în vreme ce alta evoluează treptat, sau una dintre voci se poate mişca prin salt. O condiţie importantă a desfăşurării intervalelor prevede că fiecare voce componentă a tiparului desfăşurării trebuie să fie caracterizată de o progresie completă şi coerentă şi să îndeplinească un rol structural clar la nivelul planurilor din faţă şi intermediar.

Structura originară

Structura originară în expuneri tematice

Temele compoziţiilor tonale reprezintă unităţi muzicale de mici dimensiuni care conţin diferite tipuri de structură originară. În alcătuirile tematice şi în orice extras muzical, un profil structural complet este o replică miniaturală a structurii originare şi aparţine planului intermediar. Când tipul de structură de la scara redusă menţionată se întinde peste întreaga piesă sau mişcare, atunci structura va depinde de planul din spate al lucrării.

Structura originară în unităţi complete

La scara amplă a lucrării sau mişcării, analiza va lua în considerare câteva particularităţi ale planului din spate şi anume: linia originară coboară spre tonică o singură dată, deşi profilul ei poate fi reflectat la cel puţin un nivel mai apropiat de suprafaţă. Statutul liniei originare in oricare moment al derulării piesei este determinat de treapta activă cea mai înaltă, în curs, e gamei tonicii (o notă a liniei originare se consideră activă până la ultima sa apariţie). Treptele finale ale liniei originare (secunda şi tonica) sunt însoţite armonic de o cadenţă autentică.

Principala metodă a împărţirii (în două a) structurii originare este „întreruperea" (**Unterbrechung**) coborârii liniei originare după o cadenţă imperfectă şi reluarea mersului ei descendent de la punctul original de pornire, încheiat cu o cadenţă autentică; I-V şi I-V-I. Un concept aflat în strânsă legătură cu întreruperea, „divizorul" (**Teiler, Quintteiler, Oberquintteiler, teilende Dominante**) desemnează prima apariţie a dominantei într-o mişcare sau piesă muzicală, marcând un punct de „repaus" temporar în progresia basului spre o cadenţă perfectă. În lucrările compuse în tonalităţi minore, divizorul poate fi oi o dominantă minoră.

Straturi/Planuri

Straturi/planuri şi progresii lineare

Progresia lineară (**Zug**), numită şi progresie melodică, desemnează o desfăşurare diatonică treptată în cuprinsul unui anumit interval. Întinderea intervalului este precizată în cuvântul compus german respectiv (**Terzzug; Quartzug; Quintzug; Sextzug; Septzug; Oktavzug**). Detalierea lingvistică indică

sensul descendent (**Terzzug abwärts** – progresie lineară descendentă pe un interval de terță, fa-mi-re, de ex.) sau ascendent al progresiei (**Terzzug aufwärts**, si-do-re, de ex.). Fiecare progresie lineară a unei voci superioare este pasibilă de a fi prelungită. Intervalul reprezentat de progresie va fi o componentă a funcției armonice relevante din context. În mod obișnuit, fiecare notă a progresiei lineare este armonizată, caracteristică definitorie care o deosebește de diminuția treptată. O progresie lineară poate coincide cu linia originară, după cum întinderea progresiei poate fi diferită de a liniei originare. În principiu, progresia lineară, ca reflectare a liniei originare, este plasată între coordonatele stratului/planului intermediar.

Strat/plan și formă

Din raportarea sistemului schenkerian la noțiunea convențională a formei tradiționale reiese o departajare de esență. O formă monopartită, de pildă. comună la trei lucrări muzicale etalând o linie originară cu ton primar – terța, diferă atunci când se analizează evenimentele dintre tonul inițial (**Kopfton**) și finalele structurii (secunda și tonica). Fiecare lucrare poate dezvălui o structură originară aparte. Apoi, forma monopartită nu se mai dovedește o descriere adecvată prin ea însăși și în situația prezenței unei întreruperi (**Unterbrechung**), când se constată o împărțire de substrat a lucrării în două părți. Evaluate ca tipare întrerupte, semnalate în planurile intermediar și din spate, formele monopartite devin bi sau tripartite. Desigur, multe creații rămân monopartite și în conformitate cu analiza schenkeriană.

În considerarea formei de sonată, fiecare lucrare în parte își are propriile prolongații, de la diminuțiile inițiale până la însușirile planului intermediar. Esența analizei schenkeriene constă în evaluarea noțiunii de „formă de sonată", ca desen general al compoziției, cu conceptul stratificării. Formele convenționale captează conținutul tematic divers și desfășurările complexe ale planului din față. Stratul intermediar schenkerian revelează aspecte suplimentare (de pildă, uneori tema a doua prezintă o interesantă relație structurală cu tema principală, palpabilă la nivelul acestui strat). Și un alt exemplu: dacă puntea conduce în expoziție la schimbarea armoniei de la tonică la dominantă, în repriză puntea evoluează în cadrul armoniei tonicii, impunând adaptări corespunzătoare în structura stratului intermediar.

*

În trasarea normelor structurale ale edificiului, Schenker pleacă de la aprecierea lucrării muzicale ca unitate dinamică și nu asimilată unei succesiuni de momente sau juxtapuneri de parcele formale, legate prin similaritate, sau contrastante prin diferențiere. Teoria schenkeriană se bucură de incontestabilul merit de a se integra armonios în ansamblul științelor muzicale. Ea nu lezează, ci completează și adâncește. Consecințele interpretative extrase din studiul nivelurilor structurale sunt dintre cele mai profitabile. Am amintit deja posibilul bi

sau tripartitism disimulat în forma monopartită, în funcţie de întreruperea liniei originare. Raportând lucrarea la cele două sisteme – formal şi stratificat-structural – interpretul va fi obligat să opteze. Dilema constă în decalarea punctelor de echilibru şi culminaţie ale piesei în virtutea criteriului ales. Estimările raţionale dublate de intuiţie, repetatele experimentări în execuţie ale uneia sau alteia dintre variante, sau combinarea lor şi găsirea numitorului comun convenabil condus de obicei la dezlegarea nodului gordian.

Unele consideraţii estetice îşi află motivaţii adiacente în teoria schenkeriană, analiza stratificată oferind nu de puţine ori drumuri insolite. De pildă, tonul primar se afirmă în chipuri subtile, nefiind întotdeauna prezent la începutul piesei. Tonul primar ivit la sfârşitul liniei originare (marcă distinctivă a creaţiei chopiniene), acest „memento"" de ultimă clipă sugerează intenţia sau porneşte din intuiţia compozitorului în a induce în conştiinţa ascultătorului sentimentul melodiei care se prelungeşte după ce piesa s-a sfârşit.

Referito la părerea lui Schenker potrivit căreia din analiza stratului intermediar se distinge desluşit geniul de talentul mediu manifestăm o anume rezervă. Faptul că o piesă suportă două reducţii succesive ale stratului intermediar în loc de una singură, în situaţia a două capodopere aparţinând unor compozitori de geniu diferiţi nu mai dovedeşte consistenţa talentului, ci gradul de complexitate al lucrărilor analizate. Problema constă în afirmarea rolului analizei în dezvăluirea pârghiilor interioare, în identificarea elementelor de adâncime apte a amplifica înţelegerea piesei, oferind argumente solide în conceperea ei interpretativ-scenică.

Un aspect esenţial se referă la calitatea de **arhetip** a trisonului tonicii, aşa cum este el surprins de teoria lui Schenker. Plecând de la premisa completitudinii fenomenului muzical, autorul ajunge să identifice nucleul creaţiilor în diversitatea lor debordantă, privit ca model unic al actului componistic, punct de plecare, schemă de principiu, mod de organizare mental-creatoare la nivelul subconştientului, mult mai profund decât reguli de compoziţie adoptate într-o etapă stilistică sau alta, reguli pe care nu le transcende, ci le presupune. în circumstanţele date, libertatea de creaţie apare nelimitată, însă subsecventă, pornind din şi orientându-se necontenit spre absida conceptului amintit. Dintr-o perspectivă jungiană, trisonul tonicii schenkerian – în calitatea sa de concept arhetipal cu denotaţie specific muzicală – se manifestă în inconştientul colectiv al segmentului uman cu sensibilitate sporită în domeniu (compozitori, interpreţi, alţi muzicieni profesionişti). Receptorii operelor de artă muzicală completează restul spaţiului rămas. Ei se numesc melomani şi prin capacitatea lor comună de la nivelul inconştientului de a trăi nu numai emoţia pur estetică, ci şi „experienţa eternităţii" conţinută în straturile adânci ale unora dintre lucrările audiate, introdusă subliminal de creator. Sau poate că emoţia estetică este declanşată sau amplificată de arhetip. Într-un persuasiv demers prosilogistic, compozitorul şi muzicologul Nicolae Brînduş surprinde condiţia arhetipului muzical racordat la problematica ontologică, gnoseologică, istorică şi culturală. Definiţia macrostructurii-etalon se fundamentează pe etalonul microstructural. Astfel: „Înţelegem prin monodie o structură complexă, arhetipic definită, expusă în unison.

Înțelegem prin polifonie o structură complexă, arhetipic definită, expusă în canon."[1] Perspectiva arhetipală bipolară este decisă de sensul vectorului. Structura complexă (monodia, polifonia) se află, arhetipic, în același plan valoric cu structura simplă (unisonul, canonul), inferența precizând raporturile interferențiale, încărcăturile și valențele diferite, specifice ale conformațiilor matriceale corelate. Reies însușiri de esență privind conținutul concentrat și disponibilitatea energetică ale arhetipului., în calitatea sa de concept și referențial. Arătând că formalizarea structurii arhetipice depășește orice cadru determinat local sau istoric, autorul insistă asupra importanței !primatelor arhetipice date". De aceea, „lectura unei forme canonice fără acces în structurilor fundamentale, arhetipice, ale realului devine nulă din punctul de vedere al acțiunii totale, al comunicării".[2] În ce ne privește, am identificat o figurație melodică arhetipală pe care am numit-o „concept-imagine", în diferite straturi stilistice (în lucrări de Tallis, Domenico Scarlatti, Bach, Beethoven, Paganini), constând dintr-o coborâre treptată a sunetelor din vârful cvintei perfecte spre baza sa, bază întărită întotdeauna printr-o sensibilă. Desigur, prin efectuarea unei reducții, eliminând notele de pasaj și sensibila, se ajunge la trisonul tonicii schenkerian. Conceptul-imagine rămâne însă un arhetip, de sine stătător, deoarece este recunoscut ca atare, invariant, în toate situațiile contextuale date. În alte condiții, atât trisonul tonicii, cât și conceptul-imagine pot fi reduse la ultima consecință: cvinta perfectă din rezonanța naturală, element generator al sistemului muzical-matematic-cosmogonic pitagoreic. Subiectul ar merita, cândva, o dezbatere mai amplă, datorită calității **originare** a conceptelor muzicale la care se referă.

Revenind la aspectul pragmatic al teoriei aflat în discuție, amintim o declarație a lui Schenker, urmare a analizei *Simfoniei „Eroica"*: „Beethoven Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihhrem wahren Inhalt dargestellt" („Simfonia a treia de Beethoven prezentată pentru prima dată cu adevăratul ei conținut). Idealul rămâne de atins. În mod cert, însă, analiza schenkeriană a făcut un însemnat pas înainte în atingerea dezideratului, al dezvăluirii conținutului tehnic-componistic și artistic al creațiilor muzicale.

Lexicul teoriei schenkeriene

Traducerea termenilor folosiți de Schenker întâmpină mari dificultăți. Termenii specifici sunt ori intraductibili, ori irelevanți în limba română, fiind legați indisolubil de analiza contextului muzical. O soluție ar fi păstrarea terminologiei respective în original, cu înțelegerea implicită a sensurilor de către cercetător, prin stăpânirea aprofundată a teoriei. În aceste condiții, echivalentul sugerat în limba română a fiecărei noțiuni nu este decât orientativ. De pildă, pentru **Ursatz** și **Urlinie** am optat pentru corespondentul „structură originară", respectiv „linie originară"; Forte și Gilbert adoptă pentru aceiași termeni sintagmele „fundamental

[1] Brînduș, Nicolae. *Interferențe*, Editura Muzicală, București, 1984, cap. „Valențe, grade și puteri libere", p. 23.
[2] Op. cit, cap. „Formă și comunicare", p. 34.

structure" (Structură fundamentală"), respectiv „fundamental line" („linie fundamentală").[1] Un alt echivalent greu de aflat se referă la relația **Schicht – Grund**. În gândirea lui Schenker considerăm a exista o anume similitudine între „strat", „nivel structural" și „plan" (în sens larg). De aceea am folosit, în funcție de context, raporturile: strat apropiat – plan intermediar – plan de/din spate. Pe de altă parte, complexul sistem analitic schenkerian nu poate fi apropiat adecvat decât însoțit de exemplificările muzicale stringent necesare („exemplul luminează" / Richardson), fapt ce ar fi amplificat prezentul studiu la dimensiuni cu mult peste spațiul tipografic disponibil. În consecință, vom explicita sumar termenii necaracterizați deja în text.

Anstieg - ascensiune inițială.

Ausfaltung - desfășurarea intervalelor.

Asuführerung - realizarea compoziției.

Auskomponierung - termen general utilizat pentru articularea unui suport structural în analiza piesei sau mișcării, în fapt, trisonul tonicii. Perceperea mai clară a noțiunii presupune sensul suplimentar de „dezvoltare compozițională", o piesă muzicală fiind considerată rezultatul final al dezvoltării compoziționale a trisonului tonicii sale. Procesul se aplică atât arpegierii basului (**Bassbrechung**), cât și prolongației liniei melodice originare (**Urlinie**).

Bassbrechung - v. Brechung.

Brechung - denominație inspirată după termenul german din secolul XVIII pentru „arpeggio", „arpegiere". Conotația schenkeriană se referă la progresia fundamentală a basului (**Bassbrechung** sau **Grundbrechung**) și, deopotrivă, la o metodă a prolongației prin care o voce este elaborată pe structura unui acord arpegiat. În ambele cazuri configurația verticală este „orizontalizată" (**horizontalisiert**). În muzica tonală interesul armonic este menținut de-a lungul întregii piese sau mișcări prin tonalitatea tonicii, din care se evadează temporar către altă/alte tonalitate/ tonalități, pentru a se reveni la ea prin aducerea dominantei. Arpegierea basului (**Bassbrechung**) reproduce schematic la nivelul stratului depărat, la scara mișcării analizate, osatura I... V-I (treapta I inițială, treptele V-I finale). În relația respectivă se interpune adesea treapta III (de

[1] Forte, Allen & Gilbert, E. *Introduction to Schenkerian Analysis*, W. W. Norton and Company, New York – London, 1982.

regulă în evoluția armonică a tonalităților minore). Din perspectiva întregii mișcări rezultă succesiunea I-(III)-V-I, cu alte cuvinte proiecția trisonului tonicii. Datorită acestei caracteristici, Schenker a denumit progresia basului „arpegiere" (înainte dominantei pot apare, de asemenea, treptele II sau IV). Fără arpegierea basului armonia ar deveni ternă, închistată în esență spre tonică, orice modulație dovedindu-se imposibilă.

Deckton - sunet acoperitor.
Freie Satz - compoziție liberă.
Gesetz der obligaten Lage - regula registrului obligatoriu.
Grundbrechung - v. Brechung.
Gruppenbildung - construcție/formare de grupuri.
Hintergrund - plan de/din spate (strat depărtat).
Höherlegung - transfer la octava superioară.
Klang - sonoritate (cu referire la trisonul natural).
Kopfton - ton primar, sunet melodic primar, inițial, de pornire.
Koppelung (Kopplung; Oktavkoppelung) - cuplare de registre (la interval de octavă).
Leerlauf - coborâre inițială.
Mittelgrund - plan/strat intermediar.
Obligate Lage - registru obligatoriu. Registrul obligatoriu dictează necesitatea liniei originare de a ființa în limitele unei singure octave. Această octavă constituie registrul primar, „obligatoriu", celelalte registre introduse prin transfer rămânând subordonate.
Prolongation - prolongație.
Schicht - strat, nivel structural.
Stimmtausch - schimb de voci.
Stufe - treaptă armonică (la scară extinsă).
Teiler (Quintteiler; Oberquintteiler; teilende Dominante) - divizor.
Tieferlegung - transfer la octava inferioară.
Tonikalisierung - tonicizare.
Unterbrechung - întrerupere.
Untergreifen - a intercala în mersul melodic dintr-un registru dat o linie de sunete care pornește dintr-un registru mai grav, unind cele două registre.

Untergreifzug - linia ascendentă de sunete care porneşte dintr-un registru inferior, ajungând în registrul (superior al) mişcării melodice.

Urlinie - linie originară. Linia originară constituie reprezentarea fundamentală a întregii mişcări melodice a unei compoziţii tonale. Voce superioară a structurii originare, linia originară constă dintr-o coborâre treptată de la terţă, cvintă sau octavă spre tonică. Mersul treptat este consecinţa intercalării notelor de pasaj între constituentele trisonului.

Ursatz - structură originară. Cel mai important concept al teoriei, structura originară constituie faza finală a reducţiilor succesive în analiza stratificată a piesei tonale; grafic, este înfăţişată sun forma unei unităţi contrapunctice la două voci care încapsulează mişcarea melodică şi armonică a lucrării (vocea superioară – **Urlinie**, vocea inferioară – **Bassbrechung**) în notaţia specială a autorului.

Übergreifung - suprapunere.

Übergreifzug - progresie suprapusă.

Voordergrund - plan din faţă (strat apropiat).

Zug - progresie lineară; progresie melodică. Întinderea intervalului este indicată de cuvântul compus german respectiv. De ex., **Terzzug** desemnează o progresie lineară pe un interval de terţă. Tot astfel: **Quartzug; Quintzug; Sextzug; Septzug; Oktavzug**. Direcţia ascendentă sau descendentă a progresiei poate di de asemenea indicată. De ex., **Terzzug abwärts/aufwärts** – progresie lineară descendentă/ascendentă pe un interval de terţă.

Reducţia şi notaţia schenkeriană. În procesul reductiv[1] – simplificare esenţializată a textului muzical prin intermediul fazelor – autorul foloseşte două feluri de notaţie: binecunoscuta **notaţie ritmică** tradiţională şi **notaţia analitică**, în care valoarea unei note se bizuie pe ponderea ei relativă melodică şi armonică. Un prim nivel al reducţiei se desfăşoară în notaţie ritmică prin excluderea diminuţiilor şi consemnarea duratelor celor mai importante componente. Cu toate

[1] În forma de mici dimensiuni a coralului (protestant), caracterizat de o densitate armonică semnificativă (în principiu un acord schimbat pe fiecare timp al măsurii) şi cu o densitate melodică relativ redusă, Schenker a văzut p similitudine cu tipul de reducţie posibil a fi aplicat oricărei suprafeţe detaliate a creaţiei muzicale tonale, fie cât de complexă.

că poate lipsi, atunci când est realizată, reducția ritmică limpezește contururile armonice și melodice, pregătind faza notației analitice. În reducția analitică se abandonează metrul și barele de măsură și se introduc **simboluri analitice** specifice: note cu codiță, note fără codiță, linia de unire a unui grup anumit de note, legato între sunete de înălțimi diferite, legato de prelungire, linia diagonală. În sistemul analitic schenkerian nu există note neatașate, nejustificate, menirea simbolurilor fiind de a evidenția sensul neechivoc al gândirii creatorului au ajutorul schiței reductive a compoziției. Notele cu semnificație ierarhică sunt prevăzute cu codițe. Mișcarea lineară care conduse spre sau de la aceste note este indicată cu un legato. Legatoul arată dependența unei note față de alta. în consemnarea rațională a conexiunilor, codița (notei) și legatoul conturează relațiile dintre înălțimile sunetelor configurației tonale (o linie melodică, de ex.). Notația analitică proprie stratului depărtat sau structurii originare folosește note goale (asemenea doimilor) cu codițe unite, în cazul mișcărilor lineare semnificative. Linia diagonală trasează mersul unei voci sau semnalează relația dintre vocile aparținând aceleiași structuri. În sistemul grafic schenkerian, notația ritmică este asociată în genere cu stratul apropiat (planul din față); notația analitică are menirea de a surprinde evenimentele din straturile intermediar (planul intermediar) și depărtat (planul din spate). În notația schenkeriană straturile sunt dispuse unul deasupra celuilalt, cu excepția stratului apropiat (care suportă cele mai multe amănunte). Fiecare strat este etalat pe un singur portativ în care sunt precizate grafic traiectele gândirii analitice cu ajutorul simbolurilor (legatouri, acolade, paranteze), cifre romane (de la I la VII, folosite pentru treptele armonice), cifre arabe cu accent circumflex deasupra lor (pentru treptele melodice ale gamei), cifre arabe simple (pentru numerotarea măsurilor și figurarea basului), alte semne, cuvinte și simboluri auxiliare. Pentru a da un exemplu, analiza *Studiului op. 10, nr. 12, în do minor* de Frédéric Chopin (din *Fünf Urlinie-Tafeln*), desfășurată pe cinci portative, prevede stratul apropiat poziționat separa. Alte trei straturi sunt ordonate pe verticală: stratul 1 corespunde stratului depărtat, iar straturile 2 și 3 aparțin stratului intermediar. Deasupra lor se află structura originară, astfel încât transformarea ei în strat depărtat să fie ușor de observat. Din cercetarea graficului reies atitudinea de respingere a ideii convenționale de modulație de către Schenker. Schimbările de tonalitate apar drept elaborări armonice ale armoniilor diatonice. În acest sens mișcările din zona măsurii 30, spre SI BEMOL major (a se vedea m. 28 din partitura chopiniană), re diez minor (m. 30), do diez minor (m. 32) și fa minor (m. 37) sunt asimilate ca prolongații ale armoniei tonalității do minor.

Nicolae TEODOREANU

Pentru o Teologie a Muzicii Sacre (III)

Muzica laică

Ne referim în prezentul capitol la așa zisa „muzică cultă", așa cum s-a dezvoltat în ultimele secole în spațiul cultural occidental, iar ceea ce ne interesează, este mai ales relația acesteia cu sacrul. În contextul unui studiu despre „O Teologie a Muzicii Sacre", subiectul ar putea să pară nepotrivit.

Ne vom putea întreba: „în fond ce legătură poate avea Teologia cu această zonă a culturii demult înstrăinată de Biserică?" Vom încerca să demonstrăm că are o profundă legătură. De asemenea: de ce oare ar trebui muzica laică să dea seama de relația ei cu *religiosul*, când ea își este suficientă sieși, iar ontologia ei este în disjuncție totală față de teologie?

La această întrebare nu se poate oferi un răspuns definitiv. Totul ține de intuiția fundamentală, cu valoare de axiomă, de la care se pleacă în construirea sistemului de gândire. Iar aceasta: *lumea are un sens transcendent,* respectiv: *ea nu are sens transcendent,* sunt opțiuni care nu suportă nici o demonstrație. Ele sunt anterioare oricărui discurs logic și argumentări. Dar dacă lumea are într-adevăr sens transcendent, atunci totul trebuie să stea în relație cu acesta.

Punctul de vedere, de la care pornim în „judecare" muzicii laice își găsește expresia în formularea lui Evdochimov:

> „Orice dualism maniheist sau despărțire nestoriană, orice monofizism al divinului separat sau al umanului separat, luate fiecare în parte, sînt condamnate prin formula lapidară a Sinodului din Calcedon: divinul și umanul sînt unite fără a se confunda și fără a fi despărțite. Această dogmă determină aceeași unitate fără confuzie și fără separație între elementul divin al Bisericii și lume, istorie, cultură. Din punct de vedere normativ, viața socială și culturală trebuie să aibă ca fundament dogma, să aplice principiile unei sociologii teologice, « deoarece creștinismul este copia firii lui Dumnezeu » (Sfîntul Grigore al Nysei).[1]

[1] Evdochimov, Paul, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții,* București, Editura Meridiane, 1992, pg. 57.

Iar pentru artă, mai concret:

> „Arta trebuie să aleagă între a trăi spre a muri și între a muri pentru a trăi. Arta abstractă, prin formele ei de manifestare cele mai înaintate, regăsește libertatea, străină oricărei prejudecăți sau forme academice. Forma *exterioară,* figurativă, este pulverizată; însă drumul spre forma *interioară,* purtătoare a unui mesaj ascuns, este păzit de îngerul cu sabia de foc. Calea nu se va deschide decît prin botezul *ex Spirito Sancto,* aceasta însemnând moartea și învierea artei, nașterea sa în arta epifanică, a cărei expresie supremă este icoana. Artistul nu-și va găsi adevărata vocație decît într-o artă religioasă, împlinind o taină teofanică: a desena, a sculpta, a cînta Numele lui Dumnezeu reprezintă unul din locurile în care Dumnezeu coboară și sălășluiește".[1]

Două puncte de vedere opuse privind relația dintre muzica laică și factorul religios

1. Muzicologul Jacques Chailley, făcându-se purtătorul de cuvânt al creației muzicale apusene, caută în aceasta sentimentul religios și crede că îl găsește nu într-o pretinsă atitudine de contemplare meditativă, de reculegere, ci într-un lirism dezlănțuit, o muzică activă. Acesta contestă orientarea simțului mistic actual spre interiorizare și inhibiție, ce se manifestă din secolul al XVII-lea, ba chiar al XIX-lea, în favoarea stării de extaz primordiale. Astăzi i s-ar cere extazului, contrar etimologiei acestui cuvânt să-l facă pe credincios să reintre în sine, în pacea tăcerii sufletului, în timp ce odinioară exaltarea ritmului și a zgomotului, îl făcea să iasă din sine. Ar fi vorba așadar de o adevărată inversare a spiritualității. Lui Chailley i se pare a regăsi ceva din vitalitatea sentimentului religios primar în muzica romantică. Muzicianul romantic exprimă sentimentul colectiv, restabilind astfel legătura cu tradiția veche, primitivă. Pierderea acestui dat, reprezintă „cel mai grav pericol care ar putea amenința muzica".[2]

Chailley continuă susținând că, față de țelul primar al muzicii în Creștinism, de a pune totodată stăpânire pe om și de a-l transporta în lumea de dincolo de realitate printr-un extaz, care anticipă comuniunea cu divinitatea, s-au ridicat voci chiar la începuturile Creștinismului, care combăteau muzica fiindcă, după ei, „cântul a aruncat mulți oameni – preoți și laici – în fundul iadului". Este amintit și Sfântul Augustin, care, pe de o parte, era sensibil la farmecul muzicii, dar, pe de alta, privea cu neîncredere cântul liturgic, marcat fiind de o tendință ascetică.[3]

Chailley exprimă astfel, un punct de vedere progresist, care justifică diferitele forme de secularizare a muzicii liturgice, de exemplu prin ornamentarea *cantus firmus*-ului gregorian, de la *trope,* artificiu care prelungea cântul cu anumite comentarii compuse, la ornarea prin vocalize („ghirlande ornamentale"), ce duc la o

[1] *ibidem,* pg. 61.
[2] Chailley, Jacques, *40.000 ani de muzică. Omul descoperind muzica,* București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România 1967, pg. 71.
[3] *ibidem,* pg. 77-78.

exuberanță decorativă, dezvoltate din *jubili* din Aleluia gregorian, până la muzica polifonică, care inițial nu făcea decât să ornamenteze melodiile liturgice, toate aceste mijloace fiind folosite în vederea redării unui caracter festiv muzicii liturgice, mai ales la sărbători.

Dieter Schnebel, a autoritate în materie de muzică și teologie (protestantă) contemporană, pledează și el pentru redescoperirea originarului în muzică, care ține de păgânism, de cultul orgiac al lui Canaan (care influența muzica de cult din Israel). El protestează împotriva limitărilor impuse în cultul religios de tendința reformistă, care se manifestă prin forme canonice. Nevoia, pe care Schnebel o vede în privința creației artistice, este de eliberare a spiritului de astfel de îngrădiri în tendința acestuia de dezmărginire și de căutare a Divinității. „Muzicii îi place apropierea de religie căci amândouă se tem de fixare".[1] Porunca evanghelică este: „Fiți perfecți", ceea ce înseamnă desăvârșirea prin creație.

Concluziile sale sunt radicale: îngrădirea muzicii corespunde îngrădirii cultului, ceea ce înseamnă încremenire. Nelimitarea se obține nu numai prin eliberarea de canoane a muzicii, ci – spiritual vorbind – și prin eliminarea serviciului divin și prin renunțarea la biserică, la lăcașul de cult. Iisus însuși a predicat pe țărmuri, pe munte, pe câmp. Problema este nu a găsi noi forme, ci a te elibera de tirania formelor. Cel mai bun exemplu pentru aceasta este chiar muzica lui Bach, la care nu funcția sfințitoare ar prevala, ci gradul de a experimenta sonorități înspăimântătoare și șocante.

Îngrădirile separă sacrul de profan, creând tabuuri, prefigurând sacrilegii. Decurge de aici, în mod logic, că sacrul însuși este problematic, se *anulează granițele dintre sacru și profan.* În felul acesta, muzica nouă, de avangardă, cea mai îndrăzneață, nu poate fi considerată altfel decât *muzică sacră.* Schnebel continuă: după ce muzica s-a secularizat ieșind din biserică, ea tinde *să dea spațiu spiritului* în limba contemporană. „Ideea ei este ființa numelui lui Dumnezeu. Ea este rugăciune demitologizantă". Ea aduce iluminare și comunicare, reflex al Cinzecimii.[2]

Un asemenea punct de vedere expune admirabil fundamentele teologice și filozofice ale muzicii occidentale, dinamismul ei interior și logica sa de a fi. Descoperim aici ideea de mântuire a omului prin creație, expusă și de Berdiaev: „Creația nu este permisă nici îndreptățită în religie, creația este ea însăși religie".[3] După Berdiaev, omul dă curs naturii sale umane, ce nu trebuie abolită, ci, dimpotrivă, îndumnezeită, căci Hristos este Dumnezeu – Om. În virtutea concepției antropologiei creștine, omul trebuie nu numai să se elibereze de rău și păcat, ci și să se îndumnezeiască: „Natura umană se va justifica definitiv în fața Creatorului, nu prin stingerea sa, ci prin exprimarea sa creatoare".[4]

[1] Schnebel, Dieter, *Denkbare Musikalische Schriften 1952-72*, Köln, DuMont Schauberg, pag 423.
[2] *ibidem*, pg. 422.
[3] Berdiaev, Nikolai, *Sensul creației*, București, Editura Humanitas, 1992, pg. 112.
[4] *ibidem*, pg. 114.

Singurul lucru care scapă viziunii lui Dieter Schnebel, altminteri de o maximă consecvență față de premizele de la care pleacă, este „piatra cea din capul unghiului", care este *Întruparea* Domnului, deci acceptarea și supunerea față de limită a Celui Care este nelimitat și consecințele pe care aceasta le are asupra întregii creaturi, deci și a muzicii, ceea ce constituie conținutul celuilalt punct de vedere, prezentat în continuare.

2. Dacă în privința picturii, precizările făcute de Sfinții Părinți sunt atât de clare și de complet formulate, încât avem criterii foarte precise de a distinge icoana de orice altă pictură, fie ea și religioasă (icoana este posibilă fiindcă ea exprimă deopotrivă Dumnezeirea și umanitatea chipului Divin), în privința muzicii, invocându-se uneori o anumită indiferență a acesteia față de conținut, dat fiind caracterul ei *inefabil,* s-a putut ajunge la concluzia că, în acest domeniu, *sacrul este indistinct față de profan,* așadar, orice muzică poate fi considerată sacră, respectiv, profană.

Considerăm, însă, că lipsa unor formulări explicite cu conținut dogmatic în privința muzicii liturgice nu trebuie privită în mod absolut, fundamentele teologice ale muzicii au fost multă vreme *de la sine înțelese,* într-o tradiție vie a Bisericii, al cărei conținut transmis în mod oral *(predania)* este întotdeauna mult mai bogat decât formulările sale scrise. În ziua de astăzi, însă, Bisericile sunt confruntate cu cele mai variate și mai distorsionate forme de artă și în special de muzică, *distorsionante* pentru spiritul religios. Ar fi poate necesar, ca în Biserică să se definească cadrele în care se poate desfășura cântarea liturgică, legătura acesteia cu dogma, risipindu-se, astfel, confuziile la nivel conceptual, a căror consecință imediată este acceptarea chiar în cadrul cultului religios a formelor celor mai bizare de muzică, de la cele aparent benigne, cu nuanță pietistă, la cele vădit malefice, precum rock-ul, aceasta nu numai în Apus ci și în Răsărit. Punctul de plecare pentru aceasta nu ar putea fi decât tot dogmatic, *hristologic*, cântarea – icoană, așa cum am arătat, exprimă și trebuie să exprime, prin sensul cuvântului, Numele Divin și, prin muzicalitate, trupul care l-a încorporat. Iată astfel de punct de vedere, comentariu al celor spuse de Cardinalul Ratzinger:

> „Datorită faptului că muzica bisericească provine din Cuvânt – deopotrivă ca expresie a Adevărului și ca răspuns la o chemare - caracterul ei trebuie să corespundă cuvintelor în care s-a exprimat Logosul însuși. În consecință, nu orice muzică este potrivită funcției liturgice. « Prin natura ei această muzică trebuie să fie diferită de aceea care conduce spre extaz ritmic, anesteziere drogată, excitare senzuală sau disoluția ego-ului în Nirvana, pentru a da numai câteva posibilități »".[1]

[1] Cardinal Ratzinger, Joseph, *In the Presence of the Angels I Will Sing Your Paise,* în „The Regensburg Tradition and the Reform of the Liturgy", pg. 138, cf. Miller, Michael J., *Cardinal Ratzinger on Liturgical Music,* http://listserv.american.edu/catholic/church/papal/pius.xii/p12music.txt.

Astfel, având clare reperele dogmatice ale muzicii liturgice, distincția dintre cântarea divină și orice altă muzică ar fi poate mai ușor de făcut. În felul acesta și o muzică profană, sau ne-liturgică și-ar putea formula poziția sa conceptuală și aria de cuprindere, aceasta tocmai prin raportarea la muzica sacră propriu-zisă. Față de muzica liturgică, văzută ca *centru,* s-ar putea stabili grade de apropiere sau depărtare, așadar, *grade de sacralizare* ale muzicii laice.

Dar, probabil, principala piedică pentru o înțelegere corectă a distincției dintre zona specială, rezervată sacrului, care circumscrie muzica, arhitectura și imagine plastică și care este Biserica, și restul lumii, spațiul profan, vine tocmai din dificultatea omului modern de a înțelege, mai ales în Apus, sensul adevărat al dogmei creștine.

Conform modului răsăritean de înțelegere a dogmei, aceasta nu privează de libertate, ci dimpotrivă *eliberează*. „Canonul – expresia vizuală a unei definiții dogmatice – reprezintă un cofraj a cărui tărie este menită să protejeze adevărata libertate a expresiei".[1] Altfel spus, dogma teologică reprezintă o limită, dar nu una care închide, ci o *limită care deschide*, cum ar spune Constantin Noica.

Acesta este poate punctul nodal, care desparte concepția despre libertate a Occidentului creștin de cea a Orientului creștin: înțelegerea libertății. Omul occidental caută o libertate a formelor, exterioară, eliberarea *de dogmă*, în timp ce cel răsăritean caută dincolo de limitările formei, libertatea interioară, *înlăuntrul dogmei*. Permanenta subminare a oricărei norme sau canon, care pare să caracterizeze spiritul occidental, a dus la sublima dialectică a artelor, dar și la progresiva secularizare a acestora și a lumii. Acest fapt, pare să-și găsească cauza, după unii autori, în teologia Sf. Augustin. Conform acesteia, omul stă sub puterea păcatului primordial, a predestinării; mântuirea sa nu ține de voința sa, ci de intervenția Harului Divin. În opinia lui Jean Delumeau, în felul acesta, în centrul culturii occidentale, stă păcatul, frica și sentimentul de culpabilitate. Este ceea ce a dus la dezvoltarea unei veritabile nevroze colective, principala cauză, după acest autor, pentru decreștinarea și ateismul occidental.[2]

În Răsărit, dimpotrivă, libertatea de alegere a omului este esențială, dar desigur fără a fi anulată intervenția mântuitoare a lui Dumnezeu. Mai ales în practica rugăciunii, această îmbinare între voința liberă a omului și participarea dumnezeirii, este esențială.

> „Pe oamenii de teorie îi interesează mult problema legăturilor dintre har și libertate. Pentru cel ce poartă darul, problema aceasta e dezlegată prin însăși lucrarea aceasta. Cel ce poartă darul se predă atotlucrător și darul e în lucrare în el".[3]

[1] Dumitrescu, Sorin, *Rock & Popi,* București, Anastasia, 1998, pag. 153.

[2] cf. Ică jr., Ioan I, *Prefața* la Brock, Sebastian, *Efrem Sirul*, Sibiu, Editura Deisis, 1998, pg. 16,17.

[3] S*bornicul. Culegere despre rugăciunea lui Iisus,* Alba Iulia, Episcopia Ortodoxă Alba Iulia, pg. 178, traducerea românească a lucrării *OUMNOE DELANIE. O MOLITVOI IIÇOUÇOVOI,* editată de

Acest lucru face ca idiosincrasiei occidentale la tot ceea ce înseamnă normă şi limitare, spiritul răsăritean să-i răspundă cu supunerea liber consimţită la normă, canon şi dogmă. De aceea, faţă de răspunsul occidental al creatorilor de artă, concepţia răsăriteană, capătă accente aparte, ce pot părea uneori, de la distanţă, conformiste. Este foarte greu de înţeles pentru omul occidental modern, de ce răsăriteanul acceptă uneori tabuurile fără să se revolte împotriva lor şi să încerce să le suprime.

Este interesant de remarcat, cum un gânditor şi un muzicolog ca J. Chailley, vorbind despre extaz ca „ieşire din sine", vede în aceasta ţelul muzicii, a cărei expresie se manifestă, spre exemplu în spiritul pasional al muzicii romantice; un bun exemplu ar fi poate „Poemul extazului" de A. Skriabin. Or, o asemenea înţelegere a extazului, care pare să fie caracteristică creatorilor moderni de artă, nu face decât să redescopere sensul păgân al termenului, abolit de Creştinism şi definit de autorii creştini ca fiind de esenţă „demonică". Vorbind despre pretinsa „inversare a spiritualităţii" pe care ar profesa-o teologii, cerând credinciosului „să reintre în sine, în pacea tăcerii sufletului", Chailley nu face decât să exprime o concepţie, care ea însăşi suferă de o răsturnare din necunoaştere a fundamentelor spiritualităţii creştine. Că extazul este într-adevăr o stare spirituală creştină şi că scop al acestei spiritualităţi este liniştea, este perfect adevărat. Dar extazul nu este şi nu poate fi „ieşire din sine", ci, dimpotrivă, cel ce se ridică în rugăciune la Dumnezeu, o face cu mintea împreună cu inima, o face fără a se aboli pe sine, nu topindu-se în Divinitate, ci rămânând întreg şi neamestecat cu Aceasta. Este distincţia esenţială dintre om ca şi creatură şi Dumnezeu Creator, între care se află o prăpastie de netrecut. Nici nu încetăm să rămânem noi înşine atunci când ne unim cu Hristos, ci dimpotrivă abia aşa devenim noi înşine, devenim Persoană. Dar problema „vederii lui Dumnezeu", a energiilor necreate, nu a fost niciodată înţeleasă cum se cuvine în Occident.

Iată cum descrie Sf. Grigore Palama starea de extaz:

> "Deci lepădând mintea, treptat, aceste relaţii, ca şi pe cele cu lucrurile mai înalte decât acestea, iese întreagă din totale cele ce sunt, în vremea rugăciunii curate. Această ieşire (ἔχστασις) este cu mult mai inaltă decât teologia prin negaţie. Ea este proprie numai celor ajunşi la nepătimire".[1]

Extazul, nu este „ieşirea din sine", ci din simţuri şi nu e cultivare a pasiunii, ci nepătimire. Este fundamentală pentru teologia răsăriteană nu cultivarea pasiunilor (patimilor), ci nepătimirea, nu exaltarea zgomotoasă, ci liniştea, *isihia*. Rugăciunea lui Iisus este (iarăşi) cheia stării mistice, în afara ei nu există extaz

Mânăstirea Valamo, Finlanda, 1936, a fost verificată şi, după caz, corectată, pe baza traducerii franceze: Higoumene Chariton de Valamo, *L'art de la priere,* Abbaye de Bellefontaine, 1976, pg. 119.

[1] cf. Pr. Stăniloae, Dumitru, *Teologia morală ortodoxă*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981, pg. 211.

mistic. Rugăciunea lui Iisus reprezintă experierea Dumnezeirii, care este posibilă doar prin faptul Întrupării.

Consecințele pentru muzica occidentală, a ignorării acestei forme supreme de teologie, sunt enorme. Putem spune că istoria muzicii de la sfârșitul Evului Mediu, până în zilele noastre, stă sub semnul refuzului progresiv și sistematic al acestei concepții, oricât de mare ar fi pretenția ei de a căuta spiritul mistic sau religios. Ne referim desigur la religiosul strict creștin, nu la o formă religioasă difuză, panteistă, care probabil însoțește muzica apuseană până în zilele noastre. Prin această afirmație nu negăm măreția artei muzicale apusene din ultimele veacuri, ci facem doar o apreciere asupra poziției ei din punct de vedere al teologiei muzicii. Vom putea vorbi așadar, despre desacralizare muzicii apusene, care are loc în mod progresiv, pe care o identificăm, atât la nivelul *limbajului muzical*, cât și la cel al concepției despre muzică.

Repere ale desacralizării muzicii culte și de cult în Apus

Sfinții Părinți combăteau cu vehemență încă din primele veacuri creștine muzica profană, provenită din festivitățile păgâne. Pentru Sfântul Augustin exista *musica sapientis,* muzica sacră, și *musica luxuriantis,* care era plină de voluptate.[1] Sfântul Ioan Gură de Aur lega această muzică de teatru și de profunda sa imoralitate, fiind prin aceasta un instrument al diavolului.[2] Dacă muzica profană era ușor de combătut, un anumit spirit „profan" s-a putut ascunde întotdeauna în muzica destinată Bisericii. Acesta este germenele desacralizării muzicii culte și cultice apusene.

Așa cum am arătat, muzica creștină are la origine caracter dogmatic. Acesta este dat de echilibrul dintre cuvânt și sonoritate, dintre text și muzică, care inițial erau inseparabile.

Încă de la începuturile Creștinismului, au existat în muzică liturgică aceste două tendințe contrare: una dintre ele, mai austeră, (să-i zicem centripetă), recomanda o mai mare simplitate, de esență ascetică, în favoarea *cuvântului*, a rugăciunii, a conținutului divin, deci a funcției liturgice. Cealaltă, mai expansivă (centrifugă), mai *fastuoasă*, acorda o pondere mai însemnată aspectului sonor, material, pământesc și afectiv, cu alte cuvinte „plăcerii muzicii", așadar delectării. Una din ele impunea funcțiunea doxologică a muzicii, cealaltă cea „estetică". Potrivit primei tendințe, muzica slujea Divinității, conform celeilalte, ea se putea manifesta *în sine.*

Forma supremă de cântare, ca rugăciune, ține de echilibrul, foarte instabil de altfel, al celor două tendințe. Finalitatea muzicii era pentru Bach: „slava lui

[1] *De doctrina christiana,* 1, IV, cap. 7, cf. Gérold, Théodore, *Les Pères de l'Église et la musique,* Genève, Minkoff Reprint, 1973, pg. 97.

[2] Sfântul Ioan Gură de Aur, *Omilii la Matei (III),* București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994, pg. 461-464.

Dumnezeu și delectarea sufletului". Un astfel de echilibru este dat de o cântare simplă și totodată plină de muzicalitate. O anumită austeritate este necesară în păstrarea balansului, fiindcă pericolul degenerării muzicii sacre vine mai degrabă prin *proliferare,* abundență, exces, decât din austeritate și asceză. În acest fel, muzica liturgică corespundea modelului platonician, potrivit căruia: „Nu ne vor face trebuință, deci, în cântare și acompaniament, tonurile prea numeroase și nici trecerea prin toate armoniile".[1] Căci Platon recomanda o muzică ce corespunde unei vieți ordonate și viteze și respingea, spre exemplu, instrumentele de suflat, care „aparțin prin acest caracter, unei « zone dionisiace » a muzicii. Ele sunt instrumente cu ajutorul cărora se pot exprima stări pasionale intense și care, astfel, înlesnesc « ieșirea din sine » (ekstasis) a ascultătorului, exact ceea ce Platon vrea să evite".[2]

Se pare că tendința expansivă, care va duce în final la disoluția muzicii liturgice în Apus, la laicizarea ei, e prezentă în muzica creștină chiar din primele veacuri. Încercăm în continuare să schițăm evoluția acestui proces.

Forța centrifugă se va manifesta mai întâi sub diferite forme de „ornamentare" a melodiei liturgice. Astfel în secolul al IV-lea psalmodia era deja melismatică, ceea ce a făcut pe Sfântul Athanasie din Alexandria, conform Sf. Augustin, „să îl sfătuiască pe citeţul psalmului să cânte cu o mlădiere a vocii atât de moderată, încât cântarea lui să fie mai apropiată de unul care vorbește, decât de unul care cântă",[3] să rămână, adică la austeritatea *recitativului liturgic.* Pe de altă parte, în Apus, au fost excluse de timpuriu melodiile cromatice, venite din Orient, considerate „periculoase" pentru bunul echilibru al moralității".[4] Balanța înclina încă în favoarea cuvântului și austerității liturgice. Însă, cam în acea perioadă, apar vocalizele, *jubilus* în *Aliluia,* care permiteau manifestarea talentului și a calităților vocale ale interpretului,[5] virtuozitatea acestuia. Am arătat mai înainte cum, prin dilatarea cuvântului și prin ornamentare, se poate ajunge la un alt sentiment al timpului, care ține de transcendență. Pe de altă parte, am amintit de stilul fastuos, ornamentat *(asmatikos),* de la Constantinopol, care era opus celui *auster* al Părinților Pustiei, dar rămânea încă în limitele teologicului. Iată deci, cum granița dintre canonic și deviat este foarte fragilă și singurul lucru care poate duce la o judecată corectă este doar „deosebirea duhurilor".

Din secolul al IX-lea apar *tropii* și *secvențele,* care reprezintă inserarea unor texte silabice pe vocalizele din Aliluia, comentarii muzicalizate, la textul liturgic.[6] Și tot cam pe atunci apare prima atestare a cântării paralele, denumită *organum* sau *diafonie.*[7] Prin aceasta, este deschis drumul muzicii polifonice.

---

[1] Platon, *Republica (Opere V),* București, 1986, 174.
[2] cf. Andrei Cornea, nota la Platon, *op. cit.,* pag. 457.
[3] Sfîntul Augustin, *Confesiuni,* București, Editura Humanitas, 1998, pg. 373-374.
[4] Corbin, Solange, *Musique chrétienne des premiers siècles: les plins-chants et le chant grégorien,* în „Histoire de la musique", (editat de Roland-Manuel), vol. 1, France, 1960, pg. 659.
[5] *ibidem,* pg. 664.
[6] Chailley, Jacques, *La musique post-grégorienne,* în „Histoire de la musique", *op. cit.,* pg. 721-725.
[7] *ibidem,* pg. 757.

În secolul al XII-lea, prin Școala de la Notre-Dame din Paris, apar primele forme de polifonie efectivă: *organum*-ul *vocalizat*, ceea ce înseamnă rărirea vocii principale, care redă melodia liturgică (tenorul), în favoarea celeilalte voci, care improviza și ornamenta linia melodică. Mai târziu și aceste vocalize ale organumului vor căpăta cuvinte proprii, iar în secolul al XIII-lea vor fi adoptate texte profane în paralel cu cele liturgice, pentru ca în final, *tenorul* însuși să adopte texte profane în alternanță cu cele liturgice. Piesele astfel compuse, sunt deseori bilingve, limba latină fiind cea „sacră", cealaltă, limba *vernaculară*, fiind „profană". Deja în secolul al XII-lea motetul devine așadar un simplu exercițiu de contrapunct, în care esențială este sublinierea individualității fiecărei voci.

De aici și până la performanțele contrapunctice ale lui Johannes Ockegem (secolul al XV-lea), din celebra *Deo gratias* pentru 36 de voci, care l-a făcut pe acesta să fie adesea considerat un „pur cerebral", nu mai este mare distanță.[1] Ceea ce reiese din aceste exemple, este diminuarea rolului cuvântului și anume a textului sacru, disoluția lui în construcții muzicale din ce în ce mai savante. Muzica polifonică vocală se va dezvolta până către sfârșitul secolul al XVI-lea.

Mai departe, odată cu secolul al XVI-lea, și mai ales cu Barocul muzical (secolul al XVII-lea), va avea loc orientarea spre genurile instrumentale, iar vocea umană însăși începe să fie tratată instrumental. Astfel, se produce un proces de „abstractizare" a muzicii, de eliminare a cuvântului și, în același timp, are loc o creștere progresivă a interesului muzicianului pentru subiecte laice; muzica iese din Biserică. Totodată, începe să se profileze vocația *rațional-constructivă* a muzicii în dauna celei rugătoare. Polifonia aduce cântării plane *(cantus firmus)* gregoriene ceea ce dă icoanei *perspectiva:* spațialitatea, iar aceasta deplasează atenția credinciosului de la tema sacră la aspectul de formă. Se produce, astfel, o desacralizare sau o „deliturgizare" a muzicii în favoarea unui interes tot mai crescut pentru construcția muzicală abstractă. la naștere, astfel, ispita „Turnului Babel".

Conform Cardinalului Ratzinger, relația dintre Biserică și cultură a fost pusă în criză de Renaștere și Reformă, dar adevărata secularizare a culturii s-a produs după Iluminism. Muzica, în absența religiei, s-a rupt în două direcții generice: *pop,* care înseamnă comoditate de fabricare și muzica *construită rațional*, cu tendință elitistă și estetizantă, nici una dintre direcții nefiind potrivită Serviciului Divin. Cardinalul denunță pretenția compozitorului de a fi creator „pur", arta sa - „artă pentru artă", „fiindcă în acord cu credința creștină, ține de natura ființelor omenești, că acestea provin din „arta" lui Dumnezeu... și ca ființe sensibile, ele pot gândi și vedea ideile creative ale lui Dumnezeu și pot să le traducă în vizibil și audibil".[2]

[1] *ibidem*, pg. 759-762.

[2] Cardinal Ratzinger, Joseph, *Sing Artistically for God: Biblical Directives for Church Music,* cf. Miller, Michael J.,*Cardinal Ratzinger on Liturgical Music;*
http://listserv.american.edu/catholic/church/papal/pius.xii/p12music.txt.

Ceea ce se pierde este caracterul antinomic al muzicii, capacitatea acesteia de a exprima Divinul și umanul în același timp, în favoarea umanului și acest lucru se produce mai ales deja odată cu Umanismul renascentist. El se exprimă printr-o dezvoltare a artei muzicale *în sine*, eliberată de conceptele „rigide" ale *cantus firmus*-ului gregorian, o artă ce încetează să mai rezoneze cu muzica îngerească, ci devine o muzică a omului, construită după inteligența, perspicacitatea și capriciul omului, o muzică a pasiunilor acestuia. Romantismul este curentul care a dus la limită descătușarea pasiunilor umane, iar serialismul și serialismul integral construcția logică, abstractă.

Atât Romantismul cât și serialismul, reflectă o artă construită după chipul și asemănarea omului, în fond, o artă care a înlocuit *jertfa de laudă* cu o formă culturală narcisistă, plină de încântare de sine, care a substituit icoana sonoră cu „idolul de țărână", cu sinea omului plin de orgoliu.

Trebuie remarcat, că și în cazul în care muzica romantică, spre exemplu, se îndreaptă spre subiecte religioase, ea nu le mai folosește decât ca pretext pentru un conținut care nu mai vrea să fie religios.

Fenomenul merge în paralel cu desacralizarea începută odată cu Renașterea sau chiar mai înainte în pictură, când icoana a fost înlocuită cu tabloul religios. În acesta, Hristos este reprezentat doar în ipostaza sa umană, a suferinței, în timp ce nimbul Dumnezeirii, este din ce în ce mai estompat. Un Hristos după chipul și asemănarea omului, a omului obișnuit, în loc de un Hristos-Dumnezeu, care redă omului chipul său cel dintâi. Să amintim că Dostoevski când a văzut *Răstignirea* de Grünewald s-a simțit în pragul ateismului.

Desigur, acesta este un tablou generalizator, el nu prinde toate cazurile particulare, însă încearcă să surprindă liniile de forță, care au determinat „evoluția" muzicii culte apusene. În fața acestei panorame a desacralizării muzicii, întrebarea care se pune este: mai întâlnim în ziua de astăzi o muzică creștină în sensul deplin al cuvântului, care să exprime un conținut teologic, iconic ? Și dacă da, care sunt mijloacele de a o recunoaște ? Este ea întotdeauna muzică liturgică ?

Raportul dintre sacru și profan. Patru situații posibile

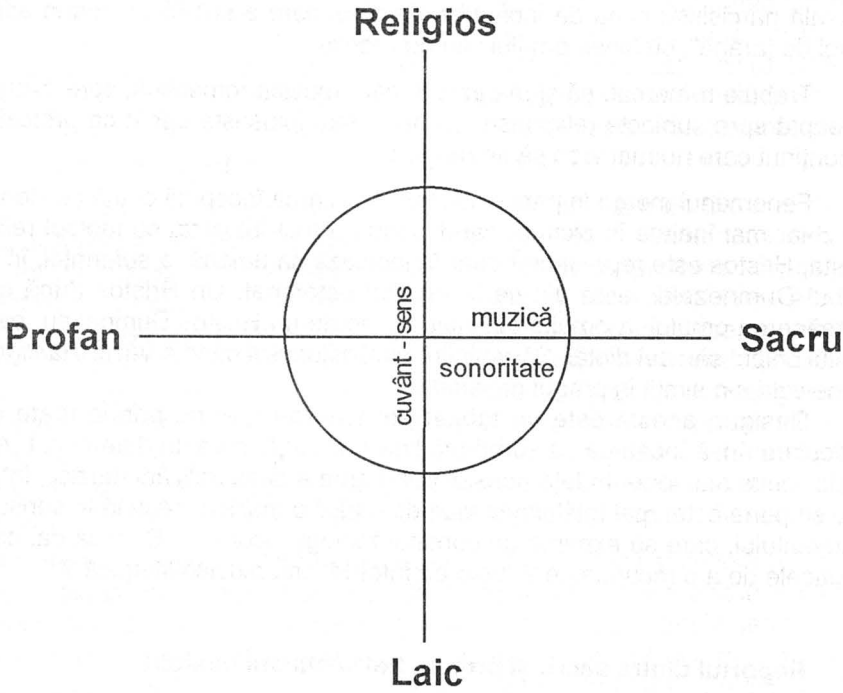
Răspunsul generic la prima întrebare este: o muzică poate fi teologică, dacă se naște din cuvântul sacru, din rugăciune și nu se complace în cultivarea „gratuității" și a capriciului creatorului de artă. Pentru a răspunde la celelalte întrebări, este necesară o departajare a feluritelor muzici, în funcție de tendințele lor profunde.

Plecând de la binomul cuvânt-muzică, fundamental în definirea *muzicii teologice*, așa cum am arătat, încercăm să conturăm o topologie abstractă a muzicii, definită pe baza a două axe de coordonate: axa cuvântului, ca sens și cea

a muzicii, ca sonoritate. Este descris astfel, un spațiu imaginar circumscris de patru puncte cardinale: Sacru, Profan, Religios, Laic.

Deși termenii: Sacru-Religios, respectiv Profan-Laic, pot părea tautologici, îi vom deosebi prin aspectul de intenționalitate: religiosul ar însemna o opțiune conștientă, în timp ce sacrul ar fi o stare de fapt. Vom exclude din această topologie muzicile extraeuropene, care sunt adesea sacre, dar nu sunt și nu pot fi teologice, în sensul dat de Creștinism. Ne referim așadar cu precădere la spațiul cultural creștin, care se suprapune în bună măsură cu cel european.

Iată cum va arăta o asemenea „hartă" a liniilor de forță teologice:



Zona „nordică", emisfera *Religiosului*, aflată deasupra axei *Profan-Sacru*, va cuprinde muzica declarat religioasă, de obicei destinată Bisericii (liturgică), în timp ce zona „sudică", a *Laicului,* cea aflată dedesubtul axei, va include muzica destinată concertului, laică (spectaculară). Zona „estică", emisfera *Sacrului*, aflată la dreapta axei *Religios-Laic* este cea a „religiosului" în sens larg, care definește pe *homo religiosus*, despre care vorbește Mircea Eliade, în timp ce cea „vestică", de la stânga, a *Profanului,* este cea a omului fundamental areligios.

Aceste „emisfere" orizontale și verticale interferează, dând naștere la patru situații posibile:

Religios–Sacru.

Muzica are la bază cuvântul sacru (rugăciunea) și este în acord cu acesta. O muzică care este profund adecvată slujirii liturgice, icoană sonoră a Dumnezeirii. Prin participarea liturgică și prin caracterul dogmatic implicit corespunde icoanei. Aici intră *cantus firmus*-ul gregorian, cântarea bizantină, denumită și psaltică. Se întâlnește uneori în mănăstirile răsăritene și apusene. În sălile de concert este foarte rară, nu ne referim la concertele cu muzică liturgică, ceea ce înseamnă un transfer dintr-un spațiu sacru într-unul laic, ci la o muzică destinată concertului. Un caz de excepție este, poate, Olivier Messiaen, despre care vom vorbi mai departe. Este rugăciune cântată și exprimă *deplinul acord dintre mintea și inima rugătoare. Muzică teologică.*

Religios–Profan.

Muzica pleacă de la un text sacru, dar intră în contradicție cu acesta, îl subminează, îl bruiază. Ea folosește textul doar ca reper, dar este străină de acesta, profană, este creată pentru delectare. Aici intră, în primul rând, pretinsa muzică liturgică, mai ales cea corală, frecventă în bisericile parohiale ortodoxe din vremea noastră, care adaptează la textele liturgice o cântare discordantă, deseori de factură romantică sau folclorică. Tendința aceasta este cu atât mai pronunțată, când este căutat fastul, festivul. Este o muzică construită după principii pur „estetice", „artă pentru artă", pentru care textul este doar un pretext. Ea caracterizează adesea forme religioase pietiste, ceea ce după Christos Yannaras reprezintă o gravă erezie ecleziastică, „urmare a presiunilor pe care le exercită trăirea religioasă genuină asupra cunoașterii dogmelor teologice".[1] Iată observațiile făcute de Episcopului Vicar Nifon Ploeșteanu cu privire la muzica de cult din România, la începutul secolului XX:

> „Cea mai mare parte din imnele, ce se cântă de coruri prin bisericile noastre, sunt copiate după autori străini; ba ce este mai trist, că auzim prin unele biserici, cântându-se chiar bucăți musicale, din cutare și cutare operă teatrală, cu cuvinte liturgice. Nu găsești trei biserici, în care să se cânte aceleași imne liturgice corale; căci ne fiind nici un control, fiecare conductor de cor are ambițiunea nejustificată, de a introduce cântări noui, dupe gustul și capriciul seu".[2]

> „Maeștrii de coruri însă, (...) au început a introduce prin bisericile nostre, cântări corale copiate din repertoriile altor națiuni, mai înaintate decât noi în acest gen de musică, și chiar pasagii musicale din *opere*

[1] cf. Dumitrescu, Sorin, *op. cit.*, pg. 150.

[2] Ploeșteanu, Nifon, *Muzică Bisericească pe Psaltichie și pe note liniare, pentru trei voci,* București, tipografia Joseph Göbl („Gutenberg"), a Cărților Bisericești și Carol Göbl , 1902, pg. 78.

profane, sub care aștern cuvinte liturgice, Astfel că, *cântările corale așa zise religioase,* ce se cântă de cât-va timp prin bisericile noastre, nu corespund cea mai mare parte din ele, nici cultului Dumnezeesc, și nici sfântului locaș în care se execută".[1]

După părintele și bizantinologul I. D. Petrescu, chiar și muzica „bizantină" a suferit o anumită decadență, ca urmare a ornamentării excesive și a introducerii gamelor cromatice și enarmonice, considerate de el de sorginte turco – arabo-persană. În felul acesta muzica Bisericii Răsăritene s-ar fi îndepărtat de calitățile ei originare: diatonicitate, simplitate monodică, libertate și diversitate ritmică provenite din ritmul oratoric și accentul tonic,[2] depărtându-se, așadar, și de vocația ei teologică.

Tot la acest capitol intră și nenumăratele opusuri religioase moderne, care constituie în prezent o adevărată modă, destinată nu (numai) spațiului sacru, bisericii, ci mai ales, sălii de concert. Această muzică exprimă un *dezacord profund între minte și inimă,* mintea care propune textul sacru și inima care caută ale sale. „Poporul acesta mă cinstește cu buzele, dar inima lor este departe de mine" (Matei 15, 8, Isaia 29,13). Este o muzică *religioasă, dar nu sacră.* Distincția față de muzica teologică ar putea fi făcută pe baza respectării respectiv nerespectării unor canoane de principiu ale acesteia („erminii" ale muzicii), dar în final, la fel ca și în cazul icoanei, respectarea canoanelor nu este suficientă pentru *iconicitatea* ei. O icoană *este* sau *nu este*, fapt care, în definitiv, se „simte".

Laic–Profan

Muzica este lipsită de textul sacru și ignoră orice legătură cu aceasta. Este *muzică profană propriu-zisă.* Că ea ar putea să ascundă întrucâtva sacrul, este posibil, dar aceasta involuntar, în mod inconștient și neasumat:

> „Într-un anume sens, aproape că s-ar putea spune că la modernii care se declară areligioși religia și mitologia s-au „ocultat", în tenebrele inconștientului – ceea ce înseamnă de asemenea că posibilitățile de reintegrare a unei experiențe religioase a vieții zac foarte adînc în asemenea ființe".[3]

În general, este muzică pur instrumentală, considerată adesea *muzica însăși,* ea poate fi, așa cum arătam, citându-l pe Evdochimov, modelul picturii nonfigurative, abstracte.

Funcțiunea acestei muzici este delectarea sau cunoașterea (poate cunoașterea „binelui și a răului"), scopul: gratuitatea. Delectarea poate să fie: a) afectivă, b) rațională, c) senzorială. Le vom detaila, folosindu-ne de terminologia propusă de C. D. Georgescu într-un studiu asupra muzicii contemporane

[1] *ibidem,* pg. 232.

[2] Moisescu, Titus, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români,* București, Editura Muzicală, 1999, pg. 9-87.

[3] Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul,* București, Editura Humanitas, 1992, pg. 198.

românești,[1] care corespunde modelului cu maximă generalitate propus de Șt. Niculescu, definit prin: „patru tendințe cardinale din creația muzicală contemporană".[2]

a) Muzica liric – contemplativă, care cultivă, așadar, pasiunile sufletului, aici ar intra o muzică de tendință romantică, expresionistă.

b) Muzica structuralist – constructivistă, care se caracterizează prin speculația logică, ca exemple: serialismul muzical și serialismul integral, dar și feluritele sisteme muzicale *postseriale.*

c) Muzica senzual-hedonistă, neamintită de C. D. Georgescu, dar credem subînțeleasă, care cultivă percepția simțurilor ca scop în sine. Ca exemplu pot fi aduse muzicile de tip: pop, rock și reflexul lor în muzica cultă: așa numitele muzici „experimentale", americane în special.

O a patra tendință, „arhetipală", va corespunde muzicii **laice–sacre** pe care o discutăm la punctul următor.

În fond, toate aceste direcții, reprezintă forme ale *dezunirii spirituale*, ale *scindării interioare*. Muzică *ateologică* sau *antiteologică* prin excelență, al cărei merit principal este onestitatea sa, faptul că nu pretinde că este altceva decât este.

Laic–Sacru.

În noianul de producții muzicale cu conținut religios, care ne invadează în ziua de astăzi, se pot ascunde și cele câteva lucrări, care să corespundă în mod profund sacrului, dogmaticului, fără, însă, să o pretindă în mod vădit. Este vorba, desigur, despre o muzică aliturgică, sau care nu este dedicată decât ocazional spațiului bisericesc, înscrisă în categoria muzicii laice. Însă un *laic care camuflează sacrul.*

Premizele ei ontologice trebuie căutate în faptul Întrupării și Învierii. „Hristos s-a făcut om, pentru ca omul să devină dumnezeu. În contact cu Învierea, întreaga creație este transfigurată; ea își așteaptă propria înviere. Este știut că Învierea de Obște va fi nu numai spirituală, ci și trupească". Putem găsi, spre exemplu, astfel de tablouri, care fără a fi icoane, sunt străfulgerate de lumina Învierii, tot așa cum există poeme, care fără a fi destinate cultului, sunt totuși „Imne ale Învierii". În felul acesta orice artă care mărturisește Învierea în cuvinte explicite, ca apostolii, sau în mod indirect, în parabole, este o artă cu adevărat sacră. Ea exprimă opțiunea pentru Înviere, trecută direct în inima celui care parcă se miră el însuși de aceasta. Că Întruparea este un temei suficient pentru orice artă, reiese și din cuvintele Papei Ioan Paul al II-lea:

[1] Georgescu, Corneliu Dan, *Neue Tendenzen in der zeitgenössischen rumänischen Musik,* în „Muzica", 1998, nr. 1.

[2] Niculescu, Ștefan, *Un nou „spirit al timpului" în muzică*, în „Caiete critice", 1986, nr. 1-2 („Postmodernismul"), pg. 41-43.

„Această fundamentală revelație a lui Dumnezeu ca mister era încurajare și chemare pentru creștini și în domeniul creației artistice. De aici a rezultat o înflorire a frumuseții, care și ea își trage seva vieții din misterul Întrupării".[1]

Starea unei astfel de muzici e paradoxală, ea este inversul celei **religios–profane**. Aceea submina prin capriciu conținutul religios, aceasta pleacă de la o formă profană, pe care o sparge printr-o profundă vocație mistică, a cărei forță este irezistibilă. Este *o stare a inimii, care nu intră, însă, în discordie cu mintea*, ci, dimpotrivă, o cheamă la împreuna lucrare, la rugăciune. Este *muzică sacră, dar nu religioasă.* Nu este teologică. De aceea ea nu se poate substitui muzicii liturgice, așa cum un spectacol, oricât de „sacru" ar fi, nu se poate substitui sacramentului, Liturghiei.

Cum o putem identifica? Nu există canoane, ci doar indicii. Pentru o ureche atentă, deschisă, se simte. Se intuiește mai ales tinderea către muzica teologică pe care, însă, n-o va atinge.

„Ultimul film al lui Tarkovski –*Sacrificiul*, de pildă, nu făcea aluzie la starea de rugăciune; *era făcut în stare de rugăciune*. Rugăciunea, pentru mine – spunea Tarkovski – este felul, putința de a-l simți pe Dumnezeu, de a te ruga lui și în afară de intrarea în biserică. E ceea ce spun și călugării pustiei, un călugăr care se roagă numai când se roagă, acel călugăr nu se roagă de loc".[2]

Aici s-ar subscrie și acele compoziții muzicale, a căror tendință profundă este arhetipal – reflexivă, așa cum o denumește C. D. Georgescu, care sunt în „căutarea unei ordini arhetipale", conform lui Ștefan Niculescu. Este și aceasta o „delectare", dar cu totul altfel decât cea afectivă, rațională sau senzorială, de care am vorbit mai înainte, mai subtilă, în care accentul cade pe *intuiție.*

Curentul „arhetipal" se manifestă și este dezbătut în componistica românească începând cu mijlocul anilor '80. Din câte știm, pentru prima oară, s-a vorbit despre *arhetip muzical* în 1985, într-o conferință la Institutul de Istoria Artei, ținută de C. D. Georgescu. De atunci el a devenit o constantă a gândirii muzicale românești, în forma cea mai completă, fiind discutat de în continuare de C. D. Georgescu, dar și de compozitorul Octavian Nemescu.

Termenul de *arhetip*, desprins din psihanaliza lui C. G. Jung, reprezintă un conținut al inconștientului colectiv, cu o largă arie de răspândire, a cărui conștientizare înseamnă particularizarea sa în forme culturale, prin intermediul simbolurilor arhetipale. Conform lui Jung, inconștientul pare să se suprapună cu „ceea ce Biblia desemna prin cuvântul «inimă». Arhetipul stă într-o maximă proximitate cu sacrul, ba chiar cu dogma.

[1] *Scrisoarea Papei Ioan Paul al II-lea către artiști,* Vatican, Paștele 1999.

[2] Scrima, André, *Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană,* Editura Humanitas, București, 1996, pg. 51.

„Dogma înlocuiește inconștientul colectiv, dându-i o formulare corespunzătoare. De aceea forma de viață catolică nu cunoaște principial o problematică psihologică de acest tip, viața inconștientului colectiv este absorbită aproape fără rest de reprezentările arhetipale dogmatice și, asemenea unui râu îmblânzit, curge în albia simbolicii credo-ului și ritualului. Inconștientul colectiv trăiește în interioritatea sufletului catolic".[1]

Interesul sporit de care se bucură arhetipul în ziua de astăzi rezidă în caracterul său de universalitate. Însă din punctul de vedere al muzicii teologice, el pare adesea prea general, prea lejer, sacrul pe care îl exprimă este uneori difuz, panteist. În acest caz ne îndepărtăm în harta noastră de zona teologicului, căci nu reîntâlnim numaidecât pe Dumnezeul personal creștin.

Este poate util, în acest moment, să aducem câteva exemple din componistica contemporană, destinată, desigur, sălii de concert, care s-ar situa în zona ***laicului–sacru***, în tinderea sa către teologic. Așadar, o muzică care regăsește sacralitatea, de obicei prin cuvânt, fie el și *cuvântul latent*. Ca exemple vom prezenta trei compozitori, ce provin din spații creștine deosebite: protestant, catolic, ortodox. Trei compozitori și trei răspunsuri la problema relației dintre sacru și profan.

Răspunsul protestant

a) **Dieter Schnebel**, adeptul ideii că întreaga muzică contemporană este sacră, ceea ce pune cumva sub semnul întrebării chiar sacralitatea muzicii sale, crează o muzică care are în mod conștient o problematică religioasă, creștină, care se distinge prin aceasta în mod cert de muzicile apreciate de autor, ca fiind sacre. Recalcitrant față de fixitatea canoanelor protestante, probabil foarte rigide, Schnebel împrumută de la contemporani limbajul și tehnicile, cărora însă, le aplică un conținut propriu.

Muzica sa este într-o mare măsură vocală. Lucrările sale pleacă adesea de la cuvântul biblic, reprezintă dilatarea acestuia, așa cum se întâmplă în: *dt* 31_6 (Deuteronom, capitol 31, verset 6), sau *amn* (Amin, în ebraică). Iar: *! (madrasha 2)* constă în articularea Numelui lui Dumnezeu și în formule de glorificare incantatorii.[2] La Schnebel cuvântul devine muzică, iar muzica cuvânt. Caracteristica protestantă a muzicii sale este refuzul total al oricărei norme, canon, dogmă, fie ele și.... protestante. Credem că nu greșim, dacă afirmăm că în viziunea protestantă a lui Schnebel, Dumnezeirea pare a se fi retras din lume într-o oarecare măsură, e un fel de „Deus Otiosus". Acest lucru impune însă omului necesitatea stringentă de a-l căuta. Omul Îl caută pe Dumnezeu prin puterea sa de creație, prin sinceritatea trăirii și asumarea destinului de ființă damnată. În felul acesta, Schnebel manifestă o concepție cumva pesimistă, la el moartea pare să

[1] Jung, C. G. , *În lumea arhetipurilor*, București, Editura „Jurnalul Literar", 1994, pg. 49.
[2] von der Weid, Jean-Noël, *La musique du XXe siècle*, Paris, Hachette, 1997, pg. 251.

predomine în fața Învierii. Căutându-l pe Dumnezeu, dar neîntâlnindu-l, omul trăiește o formă teologică negativă, am putea spune: *apofatică.*

Răspunsul catolic

b) **Olivier Messiaen**, personalitate singulară în peisajul muzicii contemporane, este un compozitor preocupat de orice fenomen sonor, de la coralul gregorian la muzica hindusă, de la construcțiile seriale și modale, la cântul păsărilor. El este mai presus de toate, un spirit religios, dominat de o credință catolică profundă. Creația sa cuprinde nenumărate lucrări cu conținut explicit teologic (nu „mistic", după cum el însuși o afirmă), pe alocuri cu caracter tomist, între care amintim: *Trois Petits Liturgies.* Acestei piese i se recunoaște deopotrivă o anumită „carnalitate", nonsolubilitate a corpului, dată de o scriitură orchestrală scrâșnită, violent disonantă, și o serenitate extatică a corului,[1] ceea ce, în fond, ar corespunde cumva unei viziuni a dublei naturi, terestră și cerească, fără a fi însă dogmatică. Așadar o muzică, care, deși destinată concertului, ar putea fi inclusă zonei *religioase-sacre*, *quasi* teologice (în spirit catolic).

Alături de asemenea lucrări sunt însă destule cu conținut propriu-zis „laic", precum simfonia *Turangalîla* și *Cinq Rechants*, poeme de dragoste, erotice, care au scandalizat pe contemporanii săi, neîncrezători în sinceritatea și autenticitatea spiritului său religios. Însă, în aceste lucrări, cântarea dragostei omenești, chiar carnale, nu apare decât ca un reflex al dragostei divine, cum singur o mărturisește, ca într-un fel de „Cântare a Cântărilor" modernă.

Un alt exemplu, celebrele *Oiseaux exotiques*, *Catalogue d'oiseaux*, *Réveil des oiseaux*, utilizează ca *model sonor*, cântul păsărilor din întreaga lume, pe care Messiaen îl vede superior oricărei muzici omenești. Într-o asemenea concepție, se desființează, practic, granița dintre cultură și natură și aceasta înseamnă un recurs la arhetipal. Mai mult, chiar pentru Messiaen, „adevărata, singura muzică a existat dintotdeauna în zgomotele naturii. Armonia vântului în arbori, ritmul valurilor mării, timbrul picăturilor de ploaie, diferitele strigăte ale animalelor, sunt adevărata muzică".[2] Este poate surprinzător, dar această ideea își rădăcina în scrierile patristice, spre exemplu la Sf. Ioan Gură de Aur, care atunci când predică împotriva teatrelor și a muzicii lor zice:

> „Ce cuvânt de apărare mai putem avea când noi, cetățenii cerului, suntem în această privință mai răi decât barbarii? Și aceasta când putem găsi alte mii de distracții cu mult mai bune decât distracțiile de la teatru. Dacă vrei să te distrezi, du-te în grădini, pe malul râurilor și al lacurilor, plimbă-te pe câmpii, ascultă cântecul greierilor...".[3]

O muzică a naturii, atinsă de „prezența divină". În aceasta se revelează sensul muzicii lui Messiaen, religioasă sau laică, ea este un imn de slavă adresat Creatorului, ale Cărui urme se fac simțite în întreaga lume, în natură, în univers.

[1] Goléa, Antoine, *Rencontres avec Olivier Messiaen,* Paris, René Julliard, 1961, pg. 48.
[2] *ibidem.,* pg. 223.
[3] Sfântul Ioan Gură de Aur, *op. cit.,* pg. 463.

Spirit luminos, catolic (în sens confesionar, dar și de universalitate), Messiaen se definește ca un compozitor cu o pronunțată vocație *catafatică*. Din acest punct de vedere, întreaga muzică a lui Messiaen este „sacră", căci pentru el între sacru și profan există o continuitate, ele reprezintă unghiuri de abordare diferite.

Religiozitatea sa este, însă, opusă unei pretinse cuminţenii și „ dulcegării", pe care i le propun uneori clericii, ea este mai aproape de urletele și gemetele vetero-testamentare. Apărându-și punctul de vedere, el exemplifică cu Psaltirea: „Credeți cumva că psalmul spune lucruri vagi și dulcegi? Psalmul urlă, geme, răcnește, imploră, exultă, jubilează rând pe rând".[1]

Cuvântul biblic se face simțit în muzica lui Messiaen, prin referirile din poemele folosite, sau prin tonul dedus din textele biblice, pe care încearcă să-l retransmită.

Răspunsul ortodox

c) **Ştefan Niculescu**. Spirit enigmatic, ba chiar ermetic, Ștefan Niculescu rămâne un compozitor insondabil, în ciuda numeroaselor sale „destăinuiri" prin publicații și interviuri și în pofida exegezelor și comentariilor muzicologice de care s-a bucurat. Acestea nu au făcut decât să releve aspecte fragmentare ale concepției sale despre muzică și despre lume. Este neîndoielnic că muzica sa are la bază o profundă și sistematică concepție metafizică, hrănită de lecturi cuprinzătoare din tot ceea ce ține de cultură, de la matematica modernă la cosmologie, de la antropologia culturală la teologie și filozofie.

Ceea ce apropie de sacru muzica sa este în primul rând, capacitatea sa de a reuni contrariile, aceasta la orice nivel, de la cel strict tehnic la cel spiritual, conform sintagmei metafizice a lui Nicolaus Cusanus, dragi lui Niculescu: *coincidentia oppositorum*. Nu suntem, în felul acesta prea departe de conținutul *dogmei* creștine, care este antinomică: „Hristos este Om și Dumnezeu" în același timp, sau „Dumnezeu este unul în trei ipostasuri", o singură fire, dar trei Persoane. Într-o mărturie recentă, într-un scurt interviu, compozitorul Ștefan Niculescu ne indică concepția sa despre sacru, pe care îl vede ca o opțiune de fond și nu ca o abordare ocazională și superficială:

> „Sacrul este ţinta supremă a muzicii. Ea tinde către sacru chiar și când e profană sau când își uită destinul de a-l sluji. Doar un titlu sau un text spiritual folosit în muzică, nu o califică automat drept sacră, căci sacrul este în muzică un dar, o prezență ce depășește puterile creatoare ale omului. Există muzici religioase, atât de îndoielnice ca substanță, încât profanează până și textele pe care au fost compuse (un exemplu este kitsch-ul muzical religios, frecvent astăzi). Dar și spiritualizarea cu orice preț a muzicii e un pericol. Seamănă cu politizarea și ideologizarea ei, ca până prin '89 la noi".[2]

[1] Goléa, Antoine, *op. cit.*, pg. 38.

[2] Sandu-Dediu, Valentina, *Dialog cu compozitorul Ştefan Niculescu,* în „Muzica", 1999, nr. 4, pg. 56.

De aproape 40 de ani, din perioada consolidării avangardei româneşti, muzica lui Niculescu îşi caută apropierea de sacru. Deşi adept al ideii conţinutului inefabil, al muzicii, în disjuncţie faţă de cuvânt, compozitorul sondează adesea tocmai emanaţia din cuvânt a muzicii. Astfel, în *Cantata a III-a, „Răscruce"*, cuvintele sacre sunt transpuse în muzică prin identificarea literelor cu numele notelor, după terminologia germană. Apoi, în *Simfonia a III-a, Cantos*, Niculescu valorifică principiile melodice şi ritmice ale melodiilor liturgice bizantine, desprinse ele însele din cuvânt. Acest demers reprezintă o adaptare subtilă, a ceea ce, - aşa cum am arătat – demonstra Constanţa Cristescu cu privire la muzica de toacă, că aceasta conţine similitudini la nivelul ritmicii şi formei muzicale cu cântarea psaltică; aşadar, o muzică în aparenţă abstractă, dar care ascunde *cuvântul latent*. Lucrările de la sfârşitul ultimului deceniu folosesc în mod direct „cuvântul sacru".[1]

Alte forme, mai puţin „palpabile" ale prezenţei sacrului în muzica sa ţin de recursul la elemente arhetipale: *isonul*, tehnică componistică prin excelenţă cu rezonanţă sacrală, aşa cum am arătat, *eterofonia*, care prin pulsaţia între unu şi multiplu („Toate sunt unu", este deja titlul unei părţi a lucrării *Aforisme de Heraclit*), regăsesc un fenomen primar, prezent în toate culturile tradiţionale sacre. De asemenea compozitorul redescoperă prin Enescu timpul neliniar, ciclic şi ritmul liber al culturilor arhaice, timpul „dilatat" care prilejuieşte contemplaţia.

Vocaţia mistică a muzicii lui Ştefan Niculescu, se împleteşte într-o dialectică a unităţii contrariilor cu folosirea tehnicilor, formelor şi sistemelor de înălţime celor mai moderne, mai „profane", se poate spune, cum ar fi, spre exemplu, serialismul integral sau modalismul integral. Acestea reprezintă forme de ordine, abstracte, determinate de raţiune, care se opun „raţiunilor (spirituale) ale inimii", după distincţia lui Pascal. Iar concluzia compozitorului sună: „Tot ce putem spune, este că şi mintea fără inimă şi inima fără minte, înseamnă dezordine. Doar *unirea minţii cu inima* (subl. n.) e în ordine – ideal năzuit şi de venerabila tradiţie isihastă".[2]

Ni se pare fundamental, pentru concepţia compozitorului Ştefan Niculescu, ideea că muzica oricât de apropiată de teologic ar fi ea, nu se confundă cu aceasta şi nici nu îi poate lua locul. Ea rămâne deci în perimetrul *laicului – sacru*:

> „Desigur, muzica nu e scop, dar nici orice fel de mijloc. E în primul rând o experienţă interioară, singura apropiere sensibilă de inefabil, invizibil sau indicibil. E un mijloc de «lepădare de grija cea lumească», dar fără a fi isihie. E o participare la liturghie, dar fără a se substitui liturghiei. În lumea secularizată de astăzi, predomină însă tocmai încercarea satanică de eliminare a religiei, inclusiv prin înlocuirea ei cu muzica. Liturghia şi muzica se întrepătrund, dar nu se confundă. De

[1] *ibidem*, pg. 57-58.

[2] Niculescu, Ştefan, *Local şi global în muzică*, în „Muzica", 1999, nr. 4, pg. 21.

aceea, chiar și în absența cuvântului, o muzică elevată și fără text, tinde să liturghisească. Pentru că esența muzicii e sens necuvântat, imposibil de formulat în cuvinte, deasupra oricărui concept".[1]

Fundalul unei asemenea idei ar fi iarăși o întrepătrundere organică, deci și o indistincție, între sacru și profan în muzică, ceea ce, pe de altă parte, nu îl împiedică pe Niculescu să afirme că: „pentru a contribui la propria ei salvare, muzicii nu-i rămâne de făcut decât să-și estompeze excesiva deviere spre profan și să cultive precumpănitor rațiunea principală de a fi, aceea de slujire liberă și dezinteresată a sacrului".[2]

Muzica lui Ștefan Niculescu poartă urmele unei prezențe atotțiitoare a Dumnezeirii în lume și în același timp, indiciile unei transcendențe absolute ale Acesteia. Așadar, o muzică deopotrivă *catafatică* și *apofatică* și, și din acest punct de vedere, ea realizează o *coincidentia oppositorum.*

În loc de concluzie

Prezentul studiu nu se vrea o lucrare propriu-zisă de Teologia Muzicii cu conținut sacru, ci mai degrabă o pledoarie pentru o Teologie a Muzicii Sacre.

Care ar fi rostul ei, de ce ar fi necesară ?

Răspunsul la această întrebare se poate departaja pe două paliere:

a) O Teologie a Muzicii Sacre ar trebui să definească rolul muzicii în cadrul ceremonialului liturgic. În absența ei, muzica bisericească, lăsată la voia întâmplării, se abate uneori grav de la funcția liturgică, prin contaminarea ei cu alte muzicii, cu un profund conținut profan.

Rolul muzicii liturgice nu este acela de a ornamenta, de a decora, slujba religioasă, așa cum nici rolul icoanei nu este artizanal, de a împodobi pereții bisericii. Întemeierea muzicii liturgice este Cuvântul: „La început era Cuvântul..." (Ioan 1, 1). Muzica se conturează în relația cu Cuvântul, cu Logosul. Muzica este cuvânt, iar cuvântul este muzică. Muzica este rugăciune. Ea anticipă uneori, sau prelungește în inima și memoria credincioșilor conținutul textelor liturgice. Ea confirmă, completează și uneori substituie cuvântul rugăciunii.

Muzica liturgică intră în relație cu Muzica Cerească, care exista încă înainte de Facerea Lumii și apariția omului. Ea nu *simbolizează* această muzică, ci *este* această muzică. Prin ea, lumea pământească intră în legătură de comuniune cu Lumea Cerească. Muzica este de esență divină, iar întemeierea acestui fapt este Întruparea: „Și Cuvântul S-a făcut trup..." (Ioan 1, 14). Prin faptul că Dumnezeu a vorbit prin Fiul Său Cel Unul-Născut, Cuvântul, oamenilor, care l-au auzit Glasul și L-au chemat după Numele Său, S-a fondat Jertfa liturgică. Prin aceasta, oamenii strigă cu glasul lor, cu toată ființa lor, duh și trup, către Dumnezeu, după

[1] cf. Sandu-Dediu, Valentina, *op. cit.*, pg. 57.

[2] Niculescu, Ștefan, *Local și global, op. cit.*,pg. 24.

Numele Său Cel revelat. În felul acesta, muzica liturgică, precum icoana, își revelează conținutul dogmatic: „Hristos este Dumnezeu și om", iar noi oamenii suntem chemați prin doxologie la starea de îndumnezeire.

Desigur, o Teologie a Muzicii Sacre ar însemna stabilirea unor canoane ale muzicii, restrictive, în primul rând, care ar trebui să precizeze în ce condiții o muzică răspunde cerințelor teologice și dogmatice. Pe de altă parte, ele ar permite eliminarea distorsiunilor uneori prea evidente din muzica de cult. Dar, dincolo de aceste canoane, criteriul suprem de identificare a muzicii teologice rămâne prezența Duhului. O muzică poate să fie monodică sau armonică (polifonică), simplă sau ornamentată, de factură rusească sau grecească (sau altcumva), ba chiar vocală sau instrumentală, ceea ce contează, dincolo de acestea, este duhul pe care îl transmite, iar acesta ori este ori nu este. Acest duh nu ține, în final, de criteriile teologico-muzicale aplicate, ci poate fi doar recunoscut ca atare.

Iată ca exemplu de cum se descoperea acest duh al cântării liturgice clericilor și intelectualilor strânși în comunicare și comuniune la Mânăstirea Sf. Antim acum mai bine de cincizeci de ani, în acea perioadă denumită „Timpul Rugului Aprins":

> „Însă un anumit duh rus fremăta încă, din fericire, în celebrările liturgice. Se știe că, distingându-se de celelalte popoare ortodoxe, singuri rușii adoptaseră stilul armonic, înrudit geniului lor specific, pentru muzica bisericească. Tradițional, celelalte Biserici de rit bizantin cultivă omofonia, regretabil amenințată de mai mult timp de un folclor dubios. Adîncimea cîntului liturgic de la Antim nu ținea doar de artă și măestrie ci, așa cum ni s-a descoperit fulgurant dintru început, de mystagogia însăși a itinerariului spiritual. Acolo am descoperit sub chipul lor doxologic, înaintea studiului sistematic, pe Părinții Bisericii. Canonul cel Mare, de pildă, al lui Andrei din Creta (secolul al VIII-lea) – intonat în patru „stări" în Săptămâna Mare – ilumina mai întâi muzical mintea: răsuna încă în reculegere sau în comentariile vii, spontane ce se înfiripau după aceea între cei prezenți. Antimul ne apărea atunci vibrînd asemenea unui sanctuar imnologic...". [1]

Din câte știm, duhul acesta al Mânăstirii Sf. Antim se mai păstrează încă...

b) O Teologie a Muzicii Sacre ar trebui să dea seama și de destinul muzicii *celeilalte,* muzicii laice, ale cărei fundamente în Europa se găsesc, după cum se știe, tot în raport cu teologicul și cu religiosul. Însă în acest domeniu alte aspecte sunt definitorii.

Dacă la sfârșitul secolului al XIX-lea Nietzsche îi eliberează lui Dumnezeu certificatul de deces, acest fapt nu rămâne marginal, ci devine emblemă pentru

[1] Scrima, André, *op. cit.*, pg. 152.

întreaga cultură europeană a secolului al XX-lea, deci și pentru muzica contemporană.

„Dumnezeu a murit" înseamnă că și „muzica a murit sau e pe moarte". Și aceasta, oricât de plină de efervescență creatoare și vivacitate ar fi. Muzica secolului al XX-lea stă sub semnul unei fărâmițări a limbajului muzical, atomizare și individualizare, o sfâșiere a limbilor, un altfel de Turn Babel. O lume a angoasei, neantului, a lipsei de sens, a absurdului, a răbufnirilor inconștientului, și pe de altă parte a rigidității raționaliste; fascinantă altminteri, prin policromia și rigoarea cu care își articulează discursul. Muzica religioasă, în aparență ferită de aceste „furtuni", este minată pe dinăuntru de aceleași simptome.

Cauzele sunt însă mai vechi: omul modern, de după sec. XVIII, ca și cel „postmodern", este un om fundamental areligios. Are loc, așadar, o ireversibilă alterare și prăbușire, în spiritul lumesc al „veacului acestuia", în care Dumnezeu pare că s-a retras, lăsându-l pe om la mintea lui. Un diagnostic complex al situației muzicii la sfârșitul sec. al XX și la începutul sec. XXI-lea ni-l dă Octavian Nemescu, în studiul său: „Spre o nouă muzică inițiatică": [1]

> „Sfârșitul de secol și mileniu găsește umanitatea scufundată într-o «ceață deasă» (cu stare entropică avansată) care scoate în evidență confuzia generală, epuizarea și, în spatele ei, criza existențială multiplă, tipică unui final de ciclu". După derularea accelerată a avangardelor, în prezent, are loc o „stagnare anormală". Postmodernismul, cu corolarul său „recuperarea", eșuează într-o „atitudine paseistă", tip „retro" (sau „neo-„), de revalorificare nostalgică a formelor stilistice din sec. al XIX-lea. S-a instaurat un „egalitarism postmodern", tolerant față de subcultură, kitsch, care admite „configurații eclectice" din punct de vedere stilistic, totul pe fondul unui „relativism total", incapabil să mai distingă valoarea de nonvaloare. Alte „simptome" ale timpului sunt: „diferendumul" și „atomizarea" la nivelul ideaticii și limbajului, la care se adaugă marginalizarea culturii în oceanul „subculturii de masă". Cauza pare a fi de „natură cognitivă, omul inteligenței aflându-se într-o incertitudine metafizică, care-l împiedică să înainteze pe o anumită direcție".

O. Nemescu, continuă însă, oferind și o soluție ce ține de o opțiune personală cu nuanțe „profetice". El vede salvarea în „redescoperirea Tradiției Primordiale", în cadrul unei paradoxale „avangarde recuperatoare", ieșite din cadrul spectacular, care își caută anonimatul și se „ezoterizează", devenind apanajul unei elita secrete, al cărei suport mental și psihic este furnizat de „arhetipurile muzicale", capabile să atragă și să absoarbă prin similitudine „arhetipurile cosmice și supracosmice".

[1] Nemescu, Octavian, *Spre o nouă muzică inițiatică*, în „Muzica", 1999, nr. 1.

Am arătat mai înainte slaba relevanță a arhetipului pentru o Teologie a Muzicii. Luăm de aceea puțină distanță pentru a sesiza care este, de fapt, miezul problemei. Unde se află oare punctul nodal, *axis mundi*, Centrul, la care trebuie să ne raportăm?

Evenimentul crucial din istoria omenirii, cel care împarte istoria în două, este Învierea lui Hristos. Iar dacă aceasta nu a avut loc, atunci este imposibilă și inutilă recuperarea oricărei tradiții și reinstaurarea omului în puritatea sa primordială, lipsit de păcate: „Iar dacă Hristos n-a înviat, zadarnică este, credința voastră sunteți încă în păcatele voastre" (1 Corinteni, 15, 17). Căci doar Învierea aduce cu sine învierea întregii creaturi, a morților. „Căci dacă morții nu înviază, nici Hristos n-a înviat" (1 Corinteni, 15, 16). Învierea lui Hristos anticipă învierea lumii întregi, care va fi nu numai în duh, ci și în trup. Limbile fărâmițate odată cu prăbușirea Turnului Babel se vor reuni în Duhul Cinzecimii, nu prin abolirea specificității lor, ci prin *glosolalie*, vorbirea și cunoașterea tuturor limbilor. Materia însăși se transfigurează, devine nestricăcioasă, atunci când nu mai suntem pasibili de ispită și păcat. Frânturi din materia imperisabilă a Veacului Următor, sunt agheasma și trupurile nestricăcioase ale sfinților, moaștele.

Omul integral nu poate fi refăcut decât în perspectiva restaurării întregii creații prin Învierea lui Hristos. Acesta este Centrul, iar fiecare gest al nostru, se raportează, fie că o vrem, fie că nu, la acest Centru. Să creăm o arta sacră? Nu neapărat. Să ne găsim înăuntrul sacrului și să nu-l tăinuim, ci să-l lăsăm să vorbească. „Nimeni, aprinzând făclie, nu o pune în loc ascuns, nici sub obroc, ci în sfeșnic, ca aceia care intră să vadă lumina." (Luca, 11, 33). În fond o artă sacră nu e mai mult decât un act de mărturisire. „Și dacă Hristos n-a înviat (...) ne aflăm și martori mincinoși" (1 Corinteni, 15, 14-15).

Acest „Om Nou" (Coloseni 3, 9-10) trebuie să se găsească în armonie *(sinfonie)* cu Sunetul Fundamental, Cuvântul Înviat. În această rezidă semnificația arhetipală a oricărui fapt sau eveniment, al lumii acesteia, raportarea la Parusia. Noi nu putem decât să anticipăm această Înviere de Obște prin fiecare gest și cuvânt al nostru (pentru care vom da seamă), dar în veacul acesta, lucrarea noastră rămâne tainică, anonimă. Sfântul și nebunul se află în proximitate, sublimul și ridicolul, elevatul și vulgarul sunt amestecate. Abia la sfârșitul timpului, grâul va fi separat de neghină, cele de la „dreapta" vor fi deosebite de cele de la „stânga".

Așadar subiectul unei „Teologii a Muzicii Sacre" nu vizează și nu poate viza numai muzica liturgică. Întreaga materie și fiecare gest al nostru trebuie raportat la punctul central, în contingența căruia își probează viabilitatea. Însă sacrul și profanul, religiosul și laicul, nu numai că nu se confundă, ci dimpotrivă rămân în distincție. Abia în Veacul Următor când „noapte nu va mai fi", această distincție va fi abolită. Căci atunci totul va sta sub semnul sacrului deplin. Situația noastră este vremelnică, tranzitorie. „Deosebirea duhurilor" este un imperativ la tot pasul. A deosebi binele de rău, frumosul de urât, adevărul de minciună, dumnezeiescul de

demonic, sunt polarităţi de care nu ne putem dispensa în această lume a „provizoratului" (relativului). Astfel problema esenţială a omului religios de astăzi, este de a distinge între Adevăr şi simulacrul adevărului, fiindcă acesta din urmă ia uneori chipul „îngerului de lumină" pentru a ne pierde. Pentru omul modern, reperele sunt estompate, adevărul este ocultat. De aceea căutarea acestuia este o luptă, o aventură. Între „Pomul Cunoştinţei Binelui şi Răului" şi „Pomul Vieţii", este o genune, în care ne găsim: e Moartea. Dar moartea fără Înviere, este o genune veşnică, similară cu „a doua moarte" şi ultima.

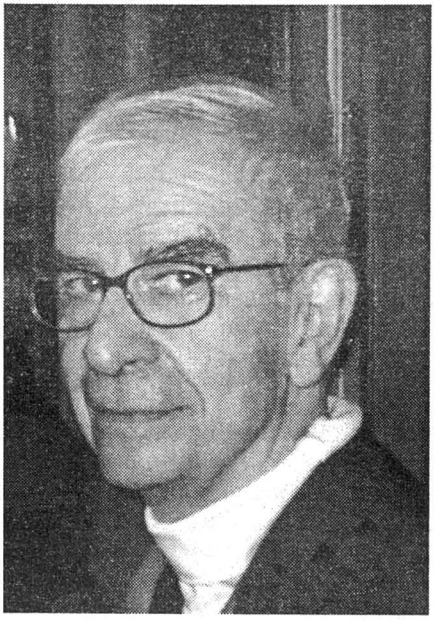
Reperele în acest hăţiş absolut, sunt de căutat la părinţii duhovniceşti, a căror menire este să retrezească amintirea sensului vieţii. Ei sunt purtătorii „predaniei de har" a Bisericii, căci „Cel ce nu cunoaşte calea, nu poate ajunge singur la ţel, decât urmând celui ce-l călăuzeşte....." [1]

Răspunsul la problemele duhovniceşti ale omului modern, angoasat, dominat de neliniştile metafizice ale „absenţei lui Dumnezeu" şi lipsei de sens a lumii, trăind sub suveranitatea perpetuă a spectrului morţii, ni-l dă şi Părintele Andrei Scrima, acest „străin trimis", călugăr peregrin prin deşertul lumii acesteia, mărturisitor al prezenţei Duhului în lume, atunci când se referă cu „smerită şi limpede conştiinţă a spiritualilor dintotdeauna", la Părintele Ioan cel Străin, prototip al „Maestrului Spiritual în tradiţia răsăriteană":

> „Crucea şi răstignirea constituie actul de des-figurare totală. Sf. Pavel ne-a lăsat s-o întrevedem în Filipeni 2, 7-8, prin acel cuvânt al kenosei, al totalei deşertări de orice slavă, de orice identitate. Pe cruce se ajunge la «aneantizarea» acestui Dumnezeu care e dat morţii în persoana lui Iisus Christos. Şi astfel, neantul spre care El se îndreaptă din propria lui voie devine (reluăm ceea ce am spus mai sus) suprema atestare a fiinţei. Rădăcinile înseşi, rădăcinile ultime ale înţelegerii, ale rostirii noastre, deci ale logicii – în sensul de articulaţie noetică – şi ale cunoaşterii omeneşti sunt aici consumate, răsturnate, depăşite şi, în sfârşit, altfel restituite. Pentru noi e dificil de înţeles, dar dacă adâncim sensul crucii, ne dăm seama, repet, că prin ea neantul devine un mod de atestare a fiinţei. Crucea constituie «nivelul zero» al prezenţei lui Dumnezeu : «Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, pentru ce m-ai părăsit?» E abandonarea Fiului de către Tatăl însuşi, e expirul: «şi-a dat duhul». Dar actul acesta final e un act al «săvârşirii», al desăvârşirii prin care Duhul e dăruit, împărtăşit celorlalţi. Şi el include coborârea în regiunile cele mai de jos ale fiinţei. În procesul de aneantizare e atestată realitatea însăşi, realitatea de nedepăşit al Fiinţei – dacă ştim să gândim şi dacă avem lumina lăuntrică pentru a depista în ce locuri şi sub ce semne se ascunde Dumnezeu.
>
> Felul lui de a fi absent nu e altceva decât expresia necăutării noastre".[2]

[1] Gr. De Nyssa, cf. A. Scrima, *op. cit.*, pg. 41.
[2] Andrei Scrima, *op. cit.*, pag. 78-79.

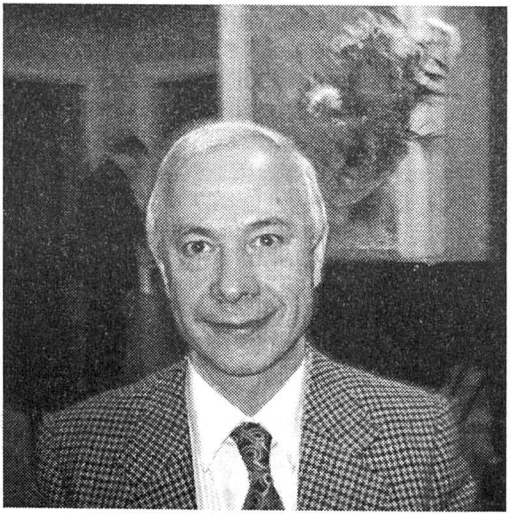
Premiile de creație ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România pe anul 2003



MARELE PREMIU

pentru întreaga activitate

LAURENȚIU PROFETA

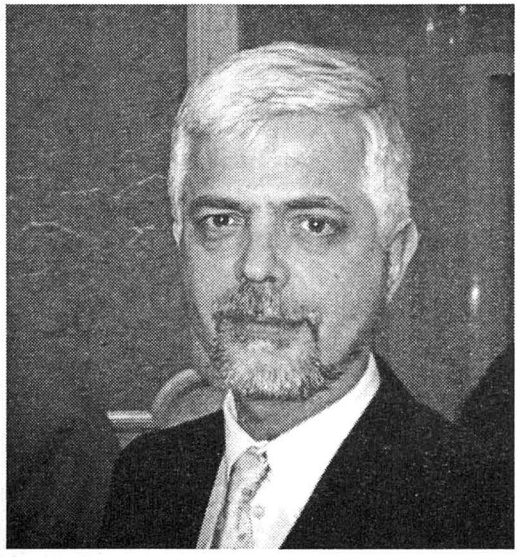


PREMIUL PENTRU MUZICĂ SIMFONICĂ

Ulpiu Vlad

Frescă
pentru ansamblu instrumental

Prin fereastra rezonanțelor
pentru ansamblu cameral



PREMIUL PENTRU
MUZICĂ DE CAMERĂ

Sorin Lerescu

Proportions II pentru flaut și ansamblu

Dis-continuum
pentru ansamblu și bandă

PREMIUL PENTRU
MUZICĂ SCENICĂ –
TEATRU INSTRUMENTAL

Liviu Dănceanu

O zi din viața lui D.G.
pentru un oboist și
mediu electronic

PREMIUL PENTRU
MUZICĂ DE FANFARĂ

Gheorghe Ţugui

Sarmisegetusa –
SIMFONIETTA NR. 2

PREMIUL PENTRU
LUCRARE CORALĂ
AMPLĂ

Carmen
Petra Basacopol

Cântece sacre
pentru cor mixt a cappella
(text psalmii nr. 68, 54, 102, 87)

PREMIUL PENTRU
MINIATURĂ CORALĂ

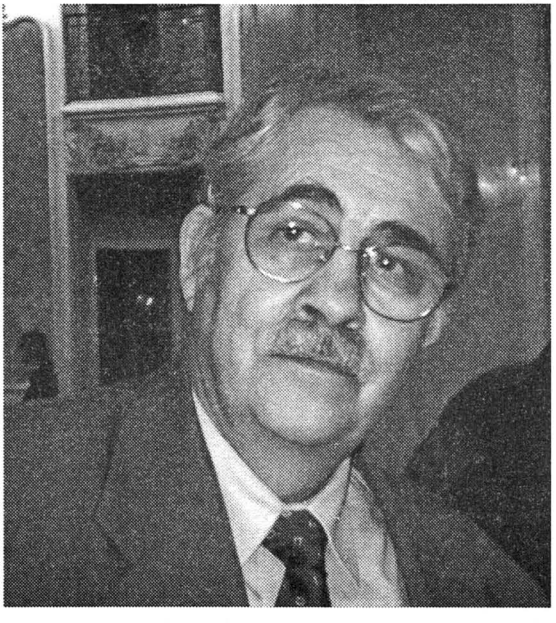
Livia
Teodorescu-Ciocănea

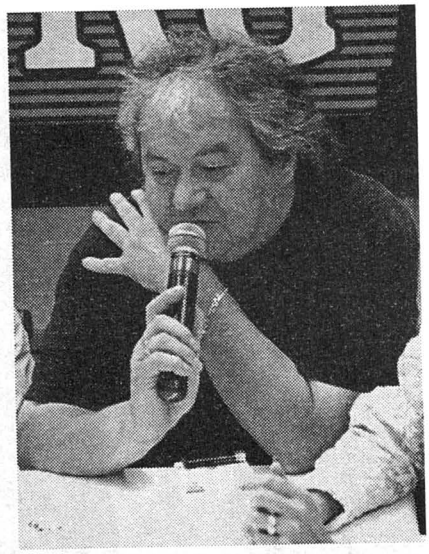
Orationes aliquot Sanctae Briggitae
(cor mixt, text religios)

PREMIUL PENTRU
LUCRARE DIDACTICĂ
TEORETICĂ

Valentin Timaru

Volumul
*"Analiza muzicală
între conștiința de gen și
conștiința de formă"*

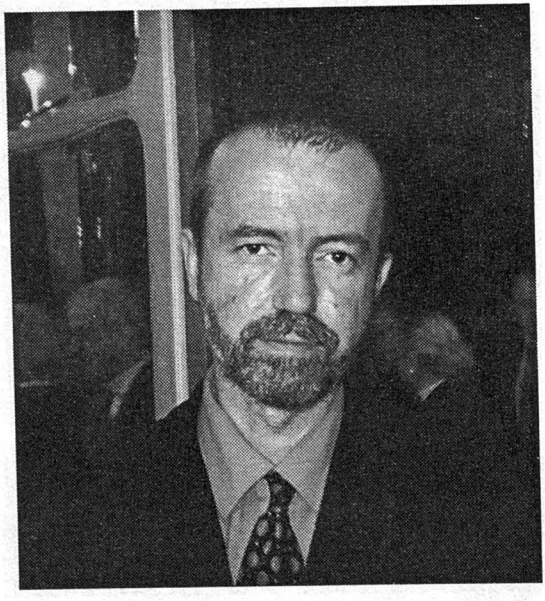




PREMIUL PENTRU
MUZICĂ UȘOARĂ

Adrian Ordean

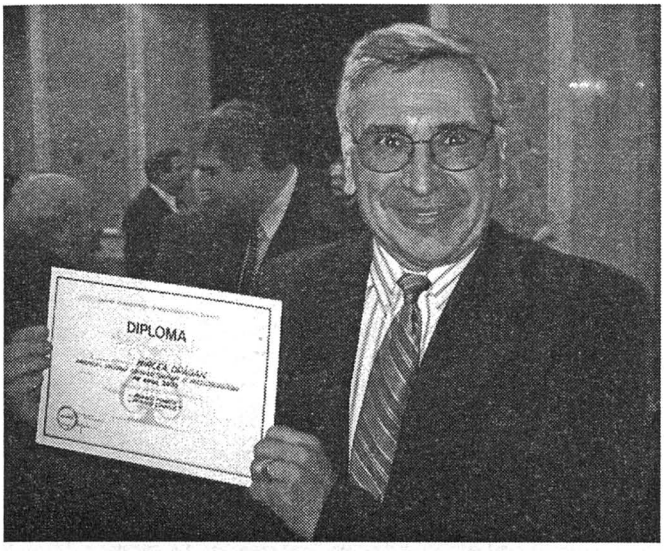
"Aș fi vrut să mai stai"
(versuri: formația "Bliss")



PREMIUL PENTRU
MUZICĂ DE JAZZ

Mircea Tiberian

2 CD-uri:
"Lumini" și "Viața Lumii"



PREMIUL
PENTRU MUZICĂ
INSTRUMENTALĂ

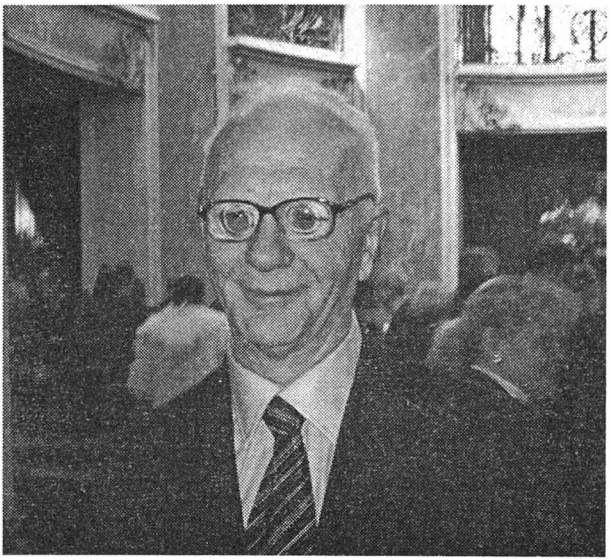
Mircea Drăgan

"Piano party" și
"Piano dance"

PREMIUL PENTRU
ETNOMUZICOLOGIE ȘI FOLCLOR

Francisc László

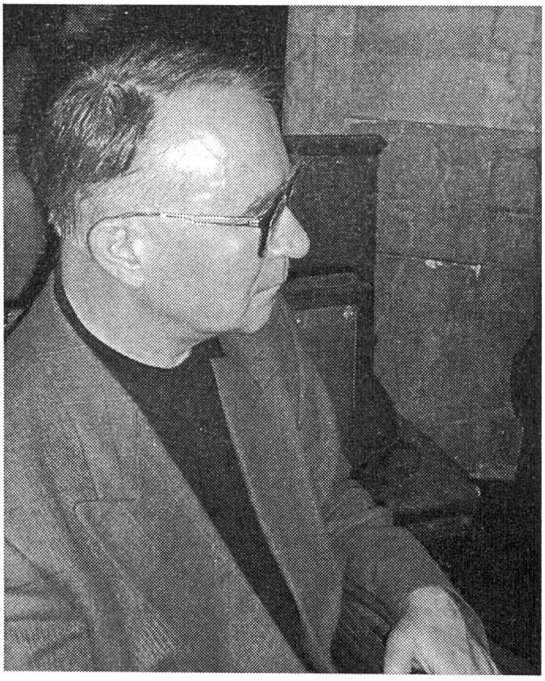
Volumul
Bela Bartok și muzica populară
a românilor din Banat și Transilvania



PREMIUL PENTRU
ISTORIOGRAFIE

Octavian Lazăr Cosma

Volumul
Hronicul Operei Române din București, vol I



PREMIUL PENTRU
PUBLICISTICĂ

Dumitru Avakian

PREMIUL ASOCIAȚIEI UCMR
DIN CLUJ-NAPOCA

Vasile Herman

"Hestia" pentru ansamblu de percuție

ISTORIOGRAFIE

Doru POPOVICI

Pagini de jurnal
(II)

În anul 1968 mi s-a oferit prilejul de a studia în acea „Meccă a muzicii de avangardă" – la Darmstadt, în Republica Federală Germania. Cel ce mi-a facilitat obținerea unei burse a fost Tiberiu Olah. Acolo am avut succes cu lucrările serial-dodecafonice *Omagiu lui Țuculescu* și *Muzică funebră în amintirea victimelor de la Auschwitz.* Subliniez că am avut și alte succese componistice internaționale; de pildă: am fost editat la marea „Casă Salabert" din Paris – editura lui Honegger, Enescu, Xenakis, Messiaen... Dar tot acolo am putut judeca mai bine arta sonoră postschönbergiană. Mi-aduc aminte că Ligeti, unul dintre profesorii mei, a rostit următoarele cuvinte: „De mulți ani adâncesc zeci de partituri moderniste, dar nu constat nici un progres. Totul se află într-o regretabilă involuție"...

În acele „vremuri de bejenie" legate de invadarea Cehoslovaciei, de tirania sovietică, de înlănțuirile de crime din toată lumea, de spiritul dizolvant al culturii vest-europene, m-am despărțit de tehnica serial-dodecafonică – fără să-mi reneg opus-urile respective. Am considerat că s-a încheiat o etapă în creația mea. Și am urmat sfaturile lui Paul Constantinescu, Jora și Ion Dumitrescu și m-am adâncit în studiul folclorului străvechi și în tezaurul artei sonore bizantine și psaltice. Nu m-a mai preocupat inovația. Am dorit – și cred că am izbutit – să fiu personal în ambianța noului drum ales. Doream să compun o muzică simplă, accesibilă, religioasă prin excelență, în care să tălmăcesc învățăturile christice, pentru a fi util oamenilor, într-o lume în care imoralitatea, legată de spiritul anticreștin, a triumfat. Ca „motto" la această operă de cult au stat cuvintele genialului Dostoievski:

„Cred că nu există nimic mai frumos, mai adânc, mai iubitor, mai perfect decât Iisus. Bolnav de dragoste, îmi spun, nu numai că altul nu este ca El, deși s-ar putea să fie. Aș zice mai mult: dacă cineva mi-ar dovedi că Iisus e în afara adevărului, că adevărul L-ar exclude pe Christos, aș alege, mai de grabă, să rămân lângă Christos, decât în adevăr. Există numai o singură dovadă a frumuseții absolute: IISUS !!!"

**

Un alt valoros compozitor, profesor și pianist a fost, în anii 1950, Leon Klepper. Înalt, distins, acest nobil evreu sefard s-a format la Paris, unde, ca și mulți

compozitori români, a studiat cu Vincent d'Indy. S-a bucurat de prietenia celor din „Grupul celor șase" – în frunte cu Honegger, Milhaud și Poulenc –, apoi de aprecierea unor evrei din România, stabiliți în capitala Franței – i-am numit pe Mihalovici, Golestan și Filip Lazăr. A avut succese reale, compunând muzici de film; în unele, minunate, s-au afirmat plenar mari actori, ca Danielle Darieux și Jean Gabin. Muzica lui Klepper a fost mai apropiată de aceea a lui Poulenc; uneori, în lucrările sale, pe lângă intonațiile folclorice, românești și ebraice, subtil transfigurate, au fost incluse și intonații ale muzicii de jazz. Dintre lucrările sale reliefez un *Concert pentru pian și orchestră*, prezentat la Filarmonica „George Enescu" din București, sub bagheta „narcotizantului" Constantin Silvestri, apoi mai menționez viu coloratele *Dansuri pentru orchestră* și o emoționantă *Sonată pentru oboi și pian*. (Recomand, în acest context, excelentul studiu al lui Nicolae Beloiu – paralelă între dansurile simfonice create de Drăgoi, Paul Constantinescu, Klepper și Rogalski –, studiu publicat în paginile revistei „Muzica".).Ca profesor, Leon Klepper s-a asemănat cu Mihail Jora și Mihail Andricu, analizând, cu o seriozitate exemplară, muzica lui Beethoven, a marilor romantici și... „pe ascuns"... ferit de spionajul culturnicilor... a genialilor Debussy și Ravel. Nici Jora, nici Andricu și nici Klepper nu puneau accentul pe componistica polifonică; aceasta a fost introdusă într-un con de lumină torențială, la Cluj-Napoca, de Sigismund Toduță și de Marțian Negrea, la București. Din clasa lui Klepper au ieșit creatori foarte dotați, ca Radu Paladi, Myriam Marbe, Dan Constantinescu, Ștefan Winkler, Vasile Timiș, Ana Severa Benția, Nicolae Beloiu, Carmen Petra Basacopol și Bogdan Moroianu – ca să-i citez pe cei mai importanți. Deși Mihail Jora și Mihail Andricu nu s-au evidențiat în calitate de polifoniști, la clasele lor s-au afirmat, în lumea compoziției bazate pe contrapunctul imitativ, Dan Constantinescu, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu și Mircea Istrate. (Dan Constantinescu, Ștefan Winkler, Felicia Donceanu și eu am participat la cursurile mai multor profesori de compoziție.)

„Omul Leon Klepper" a fost de o moralitate exemplară! Nu a pactat cu staliniștii; ba chiar a fost criticat pentru faptul după care cursul lui de compoziție „păcătuia prin lipsă de orientare estetică", sau, altfel spus, la clasa sa, lucrări cu o „tematică realist-socialistă" nu s-au prea scris. O excepție a constituit-o Sergiu Natra. A plecat din țară și i s-a pierdut urma. Noi, cei din „perioada post-decembristă", avem datoria morală de a repune în circulație muzica sa, senină și adesea cu un caracter de divertisment, ca și aceea a lui Poulenc. Am fost în foarte bune relații cu dânsul și cu distinsa lui soție – talentata compozitoare Ana Severa Benția – și-mi amintesc că m-a ajutat să-mi prezint compozițiile, în interpretarea marilor interpreți ai acelei epoci pe care tulburătorul Marin Preda a numit-o, semnificativ, „Obsedantul deceniu!"

**

La clasa de armonie, Paul Constantinescu se bucura de un prestigiu ieșit din comun. Nu s-a ocupat decât de studenții avansați; a analizat, admirabil, armonia cromatică din compozițiile lui Chopin, Wagner și Liszt, dar, mai cu seamă, el a fost singurul profesor care ne-a introdus în lumea armoniei modale, pornind de la

„disecarea" unor vestite culegeri de folclor, apoi, de la aspectele modale ale lucrărilor lui Anton Pann și Dumitru G. Kiriac, pe care i-a omagiat cu o totală sinceritate. L-am socotit un subtil comentator al liedurilor, corurilor și al *Liturghiei Psaltice*, piese reprezentative ale primului nostru clasic – l-am numit, din nou, pe întâistătătorul de la Societatea „Carmen": Dumitru G.Kiriac. Cel mai popular profesor de armonie a fost Ion Dumitrescu, cu un real talent pedagogic. Florin Eftimescu a predat și el armonie, dar fără a face analizele armonice ale creatorilor înzestrați cu geniu. Compozițiile sale nu m-au convins; l-am socotit un om laș, un artist fără talent și, totodată, un om abil, care a știut să ocupe importante funcții administrative. Un autentic profesor de armonie, situat pe linia școlii germane, a fost Gheorghe Dumitrescu. I-am apreciat mult pe Alexandru Pașcanu și pe Mircea Chiriac.

La clasa de contrapunct s-au manifestat Marțian Negrea, Zeno Vancea și Nicolae Buicliu. Dintre aceștia, cel mai profund și multilateral profesor ni s-a înfățișat, indiscutabil, Marțian Negrea. Zeno Vancea ne-a atras atenția prin accentul pus pe suprapunerea unor melodii cantabile; el sublinia că această foarte importantă disciplină are menirea să dezvolte spiritul creator al tânărului compozitor, raportat la inventivitatea melodică. Nicolae Buicliu mi-a apărut nul în ceea ce privește talentul creator; în calitate de profesor, ne tot vorbea de „conceptul linear", dar, în fond, ne cerea un contrapunct școlăresc – ce presupunea reguli severe –, lipsit de expresivitate!

Clasa de orchestrație era dominată de personalitatea unui senior al muzicii românești: Theodor Rogalski. Distins, înalt, elegant, îmbrăcat după vestimentația lorzilor englezi, Theodor Rogalski a suferit enorm după ce „Grupul Matei Socor" l-a dat afară din Societatea Română de Radiodifuziune, socotindu-l „un adversar periculos al esteticii artei realismului socialist!" La cursurile lor, Alfred Mendelsohn și Nicolae Buicliu îl criticau aspru; ei nu au admis felul cum orchestra și armoniza, nesocotind faptul în virtutea căruia Theodor Rogalski a fost un formidabil orchestrator! La clasa sa, el nu s-a sfiit să analizeze „capodoperele interzise", ale lui Debussy, Ravel, Stravinski și Hindemith. Nu-i păsa... L-a salvat George Georgescu, care l-a adus în fruntea Filarmonicii bucureștene, unde trio-ul alcătuit din George Georgescu, Theodor Rogalski și Constantin Silvestri reprezenta, prin arta sa, un evident protest la adresa esteticii de tip stângist, „aere perennius" asociată tezelor lui Jdanov. Apoi... așa-zișii compozitori, care scriau cântece de masă și poeme proletcultiste, aveau nevoie de măiestria sa; el le „îndrepta" lucrările, spunându-le să-i lase doar melodia, deoarece armonia și orchestrația erau... catastrofale!!! Scoaterea lui de la Radio și desele șicane pe care i le-au făcut cei din „Grupul Matei Socor" i-au ulcerat sufletul, încât s-a îmbolnăvit de cancer și a murit, prematur, în exil, în Elveția.

Una din compozițiile lui cele mai impresionante este poemul *Salcia* – conceput pe versuri populare – pentru sopran și pian, ulterior orchestrat cu măiestrie. În acest opus, „mioritic", se reliefează răscolitoarele cuvinte, parcă prevestind sfârșitul lui, atât de dureros:

„Te lasă, te lasă,
Salcie pletoasă,
Să-mpletesc cununa
S-o port totdeauna.
Te lasă, te lasă,
Salcie pletoasă,
Să săruți pământul,
Să-mi umbrești mormântul"

Un discipol al său l-a continuat, convingător, după trecerea în eternitate a marelui artist. Este vorba de Mircea Basarab, un dirijor dotat, sobru, un compozitor înclinat spre orchestrația strălucitoare și un profesor valoros.

La catedra de folclor, patru profesori m-au impresionat în mod deosebit: Sabin Drăgoi, Nicolae Parocescu, Emilia Comișel și Mariana Kahane. Mai ales Emilia Comișel mi s-a părut cea mai profundă, "îndrăznind" a reliefa meritele extraordinare ale... "transfugului Nicolae Brăiloiu"...

În clasele de instrumente și canto, pe lângă mediocrități, care au ajuns în Conservator datorită politicii stângiste, pe care au făcut-o cu mult entuziasm, s-au impus, dar într-un context luminos, Florica Musicescu, Silvia Șerbescu, Garabet Avakian, Ionel Geantă, Vasile Filip, Cella Delavrancea, Petre Ștefănescu-Goangă, Constantin Stroescu și Arta Florescu. Mulți dintre elevii lor ne-au oferit prilejul, odată cu maturizarea lor, de a privi arta din vestul European, SUA și din Rusia sovietică, de la egal la egal.

*

În catedra de muzică instrumentală, școala domnișoarei Florica Musicescu se bucura de reale izbânzi nu numai pe plan național, ci și pe cel mondial. Maestra a fost apreciată de Igor Stravinski, Alfred Cortot, Nadia Boulanger, Arthur Honegger, Marcel Mihalovici și enumerarea continuă. De fapt, cele două fondatoare ale școlii moderne de pian din România au fost Florica Musicescu și Constanța Erbiceanu. Prima a fost preocupată – cu precădere – de generarea unui sunet pianistic de o nobilă calitate, iar în acest sens pot fi menționați elevii ei, genialul Dinu Lipatti, apoi mult dotații Mândru Katz și Maria Fotino. Florica Musicescu s-a ocupat, foarte mult, de interpretarea profundă a operelor concepute de Bach, Mozart, Beethoven și Brahms. Constanța Erbiceanu a fost atrasă mai mult de operele romantismului sonor, scrise de Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Franck, iar dintre moderni s-au adâncit, la clasa sa, capodoperele lui Debussy și Ravel. O demnă continuatoare a acesteia poate fi socotită Silvia Șerbescu. De fapt, cele două excelente profesoare de la clasele de pian ale Conservatorului "Ciprian Porumbescu" rămân Florica Musicescu și Silvia Șerbescu. Au mai activat și profesoarele Lidia Cristian, Dușa Mura și Grete Miletineanu, ca să le citez pe cele mai importante. Grete Miletineanu poate fi etichetată ca o vehementă stalinistă! Nu s-a sfiit ca, împreună cu altă stalinistă, Isolda Erdely – aceasta s-a manifestat ca un critic temut, situat pe linia realismului

socialist, în Timişoara – accentuez, ele nu s-au sfiit să-l îndepărteze din capitala Banatului pe răscolitorul tenor dramatic Garbis Zobian şi pe profundul muzicolog şi compozitor Liviu Rusu, determinându-i să se mute la Bucureşti, unde s-au afirmat plenar. Duşi Mura a semnificat, în lumea fascinantă a pianului, „la porta-voce" a lui Matei Socor. Totodată, la Societatea Română de Radiodifuziune, Duşi Mura, alături de Matei Socor, Ovidiu Varga, Blejan şi mulţi alţi stalinişti, au contribuit la scoaterea sau la plecarea din instituţie a maeştrilor: Theodor Rogalski, Mircea Basarab, Vinicius Grefiens, Emilia Petrescu, Paul Jelescu, Dumitru Capoianu, Bogdan Moroianu, Radu Şerban, Dumitru D.Botez, Ion Vanica. „Diktatura Socor-Varga-Mura" a durat până în anul 1968, când în fruntea Radio-ului au venit Petre Brâncuşi şi Vasile Donose – mă refer la ramura muzicii. Ei au adus mulţi tineri valoroşi în instituţie, cu premii componistice, precum Mihai Moldovan, Theodor Drăgulescu şi subsemnatul. Cu durere pot susţine faptul după care, în emisiunile mele, abia începând cu anul 1968, „au debutat"... Mihail Andricu, Mihail Jora, Ion şi Gheorghe Dumitrescu, Tudor Ciortea, Sigismund Toduţă, Paul Jelescu şi pe atunci tinerii Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Adrian Raţiu, Dan Constantinescu, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Cornel Ţăranu, Carmen Petra Basacopol, Myriam Marbe, Petre Ştefănescu Goangă, Constantin Stroescu şi mulţi alţii – cu toţii au beneficiat de o substanţială participare în emisiuni, unde „politicul" a cedat, în mare măsură, în faţa „profesionalismului creator".

Revenind la Duşi Mura, pot spune că numai rele a făcut în Conservator! În cele din urmă, ea a fost scoasă din învăţământul superior şi mutată la Radio, avându-se în vedere faptul după care... stalinista nu a avut... studii superioare!!! În locul ei a fost adusă marea pianistă şi scriitoare Cella Delavrancea – figură artistică ieşită din comun, o făptură identificată cu o „ceremonie de splendori"...

*

În cadrul catedrei de violină s-au evidenţiat Garabet Avakian, Ionel Geantă, Vasile Filip, George Enacovici şi, mai târziu, George Manoliu. Garabet Avakian a avut un rol hotărâtor în ceea ce priveşte formarea elevilor săi, spre obţinerea unei solide tehnici instrumentale; sub îndrumarea sa s-au conturat Ion Voicu, Ştefan Gheorghiu, Varujan Cozighian şi Daniel Podlovski. Ionel Geantă a fost un violonist de un lirism fremătător, cu multe preocupări literare. Dintre elevii săi îl evidenţiez pe Mircea Opreanu. Vasile Filip a avut enorme merite, mai cu seamă sub aspectul punerii în lumină a creaţiei enesciene; mă refer, cu precădere, la emoţionanta tălmăcire a celei de *a III-a Sonate* enesciene *pentru pian şi violină*, acompaniat fiind de Mihail Andricu, în cadrul remarcabilelor serate de muzică de cameră iniţiate de acest exponent de frunte al neoclasicismului sonor din România. Aş fi nedrept dacă nu aş pune în lumină şi minunatele lui seri de lied, susţinute alături de Iolanda Mărculescu şi Arta Florescu. Dintre elevii lui Vasile Filip îl citez „pe violonistul-poet" Mihai Constantinescu. George Manoliu rămâne marele profesor de vioară, care a avut şi vocaţia muzicologiei – să nu uităm studiile şi eseurile lui închinate lui George Enescu. O notă discordantă, faţă de aceşti meşteri mari, a

constituit-o oribilul Adia Gherţovici! Foarte bun violonist, din nefericire, Adia Gherţovici s-a ratat, îndreptându-se spre promovarea slugarnică a realismului socialist. Ca şi alţi alogeni, el a părăsit ţara, devenind în cele din urmă un luptător anticomunist... întărind penibila suită pe care Ion Dumitrescu a numit-o atât de plastic: „**Marea năpârlire**"!!! Am lăsat mai la urmă pe compozitorul şi violonistul George Enacovici; el mi-a atras atenţia prin opus-urile sale neoromantice, expresive, care, ca şi şcoala sa violonistică, au plătit tribut Conservatorului din Paris. N-am să uit niciodată pe acest autentic artist, distins, profund, om de mare caracter, legat de lumea muzicală, literară şi a artelor plastice, a unui Paris de la începutul secolului XX, ca şi George Enescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Constantin C.Nottara, Ion Nonna Otescu, Theodor Rogalski, Alexandru Demetriad, Paul Jelescu, Constantin Bobescu şi citarea de nume minunate poate continua...

*

În acest context s-au evidenţiat şi alţi profesori remarcabili. Dimitrie Dinicu, la clasa sa de violoncel, i-a format pe soliştii de talie mondială Radu Aldulescu şi Vladimir Orlov. Aş greşi dacă nu aş pune într-un „extaz de limpezimi" pe profesorii de la clasele de suflători, în frunte cu inegalabilul flautist Vasile Jianu, mult apreciat de Furtwängler şi Hans von Benda. La clasa de harpă s-a distins eminenta profesoară Liana Pasquali. Elevii ei au strălucit şi strălucesc în orchestrele din ţară, din Vestul european şi SUA.

Un loc aparte trebuie acordat, în istoria artei noastre interpretative, şcolii de canto. Întâistătători au fost Constantin Stroescu şi Petre Ştefănescu Goangă. Constantin Stroescu a putut fi considerat seniorul tălmăcirii liedului, iar sub acest aspect trebuie subliniată excelenta îndrumare a studenţilor săi în ceea ce priveşte frazarea şi încadrarea în stilul compozitorului respectiv. Sub competenta lui îndrumare s-au conturat personalităţi precum Dan Iordăchescu, Pompei Hărăşteanu, Lucia Stănescu, Iolanda Mărculescu, Nicolae Ţăranu, Anghel Ionescu Arbore. Petre Ştefănescu Goangă s-a impus ca un mare dascăl, legat de generarea mult râvnitei „poze de voce". Aproape toţi marii baritoni ai ţării l-au consultat, apreciindu-l în mod deosebit. Din nefericire, sublimul tenor Dinu Bădescu nu s-a putut realiza şi ca profesor, deoarece a fost arestat, împreună cu Şerban Tassian, Valentina Creţoiu, Cornelia Gavrilescu şi pianista Viorica Cojocaru. Arta Florescu, ca om, m-a decepţionat; fapt care nu m-a împiedicat să o socotesc o remarcabilă artistă şi o profundă profesoară. Dintre elevele sale amintesc pe Eugenia Moldoveanu, Maria Slătinaru şi Angela Gheorghiu – toate trei au făcut o strălucită carieră internaţională. Cu tristeţe trebuie adăugat că Arta Florescu a participat, ca o violentă acuzatoare, în autodafeul neostalinist, legat de aşa zisa activitate antistatală a răscolitorilor muzicieni Dinu Bădescu, Valentina Creţoiu, Şerban Tassian, Cornelia Gavrilescu şi Viorica Cojocaru. În alte autodafeuri sinistre au fost aspru sancţionate personalităţi precum soprana Dora Massini, compozitorul Mihail Andricu, sculptoriţa Miliţa Pătraşcu şi lista poate fi extinsă, mult, foarte mult... A mai avut merite apreciabile şi compozitoarea şi

profesoara Mausi Barberis – interzisă în epoca lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, pentru fapte pe care nu doresc a le mai consemna. Foarte slabi profesori au fost Weiss și Silvia Feller – și ei „culturnici"... dar cu un cuvânt greu în Conservator, în era „obsedantului deceniu".

*

În cadrul clasei de „citire de partituri" ne-au atras atenția Ion Ghiga și Paul Jelescu. Primul s-a evidențiat ca un muzician cu o solidă pregătire profesională, care ne-a învățat „transpozițiile instrumentelor"; el a contribuit, sensibil, și la formarea studenților la clasa de orchestră. Merită a fi apreciat și talentul său componistic; ne-a lăsat moștenire un expresiv *Trio de coarde*. Paul Jelescu s-a reliefat precum un compozitor reprezentativ pentru orientarea postimpresionistă din arta noastră sonoră; a avut toate calitățile unui muzician format la Paris, la școala nobilă și rafinată a marilor meșteri din perioada interbelică a secolului XX: Vincent d'Indy și Alfred Cortot.

La clasa de cor, personalitatea cuceritoare, chiar de la un prim contact, a fost Dumitru D.Botez. Acest întemeietor al școlii moderne de dirijat coral a fost dat afară din Radio, de „grupul Socor, Dușa Mura și Ovidiu Varga", fiind etichetat ca un „reacționar periculos"! La Conservatorul bucureștean, el a îndrumat în clasa sa pe cei de la secția de pedagogie și pe cei de la compoziție. Cu toții cântam în corul Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Nu întâmplător, generația mea – numită de Mihail Andricu „generația de aur"... – a învățat de la Dumitru D.Botez să scrie cu măiestrie pentru „cor a cappella". Se cuvine a reliefa faptul în virtutea căruia, la Filarmonica „George Enescu", Dumitru D. Botez prezenta trei concerte „a cappella" pe an, două cu prime audiții de muzică românească și unul cu muzică veche, din perioadele Evului Mediu, ale Barocului și ale Renașterii. Cu toții asistam, cu plăcere, nu numai la concertele sale propriu-zise, ci și la repetiții. În zilele noastre, de o asemenea seriozitate a studenților nu se mai poate vorbi. Prea multă superficialitate și lipsă de considerație față de marea muzică!

*

Cea mai penibilă catedră din acei ani ai „obsedantului deceniu" a fost cea de istorie a muzicii, românești și universale. Aceasta vibra în consonanță cu cea de estetică. Diktatorul cel mai temut – care, de fapt, le conducea pe amândouă – a fost odiosul stalinist Nicolae Moraru, ce a adus în învățământ, ca asistenți, tot felul de tineri muzicieni foarte slab pregătiți, dar cu o „origine socială sănătoasă"... În aceste catedre ne mai întoxicau cu tezele lui Jdanov și Ovidiu Varga, Gabriela Deleanu, Grete Gabriel, George Bălan – cel care după anul 1955 s-a despărțit de acești „culturnici" și a devenit „la porta voce" a avangardei din „Cenaclul lui Mihail Andricu". La „unison" cu stângiștii profesori și asistenți de la istoria muzicii și de la estetică ni se prezenta Constantin Bugeanu! Un muzician foarte bine pregătit. A vrut să fie considerat un mare dirijor, dar din păcate, în acest domeniu, el nu a avut talent. George Georgescu i-a spus, în fața mea, următoarele: „Dragă domnule

Bugeanu... între ce ai în cap şi mâna ta s-a conturat o teribilă disonanţă. N-ai har. Lasă-te de dirijat!!!" L-am apreciat ca un profund muzicolog şi, în acest context, i-am dedicat un emoţionant referat pentru studiul său închinat capodoperei lui Claude Debussy, *Pélléas şi Mélisande*. Din nefericire, nu a continuat să ne ofere asemenea remarcabile studii. Caracter nu a avut. A lăsat o impresie detestabilă în fruntea instituţiilor pe care le-a condus – mă refer la Opera din Cluj-Napoca, la cea din Bucureşti, precum şi la Orchestra Cinematografiei. A fost poreclit „Groparul instituţiilor muzicale"... – de altfel, el a contribuit, substanţial, la desfiinţarea Orchestrei Cinematografiei. Trecând peste toate aceste urâciuni, este cazul să recunosc că, mai târziu, s-a reliefat ca un mare profesor de dirijat de orchestră.

Dintre „perlele" afirmate la aceste catedre, amintim: „Dagomârski l-a întrecut în dramatism pe Wagner"... „Mihail Jora este duşman al poporului"... „În sfârşit... au fost demascaţi, ca artişti decadenţi, în istorica „Săptămână a muzicii româneşti", din anul 1951, Enescu, Jora, Rogalski, Klepper, Andricu, Paul Constantinescu, Silvestri, Vancea"... „Trebuie să-i condamnăm şi pe Blaga, Arghezi, Ion Barbu, Bacovia, Vasile Voiculescu, Constantin Brâncuşi, Nae Ionescu, Emil Cioran, Mircea Eliade, Eugen Lovinescu... cu toţii adversari ai artei realiste"... „Să-i demascăm şi pe Stravinski, Debussy, Ravel, Hindemith, Schönberg, Berg şi Webern... exponenţi de frunte ai unui Vest european decadent"... Chiar şi de Eminescu s-au legat, înfierându-i articolele politice, pesimismul şi, mai ales... „odioasa poezie *Doina*..." – amintindu-ne de „tezele" postdecembriste ale lui Patapievici şi ale altor denigratori ai spiritualităţii poporului nostru. Vorba francezului... „Marile spirite se întâlnesc"!!!

*

În acel întunecat „obsedant deceniu", prorectorul Luca – alt inchizitor iresponsabil... –, ajutat de tovarăşii Leonte Răutu, Constanţa Crăciun, Dănălache, Crişan, Virgil Florea, Ofelia Manole, şi mai ales de „Grupul Ana Pauker, Teohari Georgescu, Chişinervski", aceştia, foarte activi până în anul 1952 – cu toţii au ulcerat, în numele rezoluţiei lui Jdanov, cultura noastră. Ba mai mult chiar, au contribuit la arestarea unor profesori ca Harry Brauner şi a multor studenţi, precum şi la jignirea, în instituţia de învăţământ superior, a înzestraţilor tineri muzicieni, pe atunci: Wilhelm Berger, Ştefan Zorzor, Irina Odăgescu-Ţuţuianu, Gheorghe Costinescu, Richard Oschanitzky, Marina Krilovici şi enumerarea poate continua. Abia după anul 1964, când au fost scoşi din închisori cei condamnaţi de proletcultişti şi de odioşii torţionari, în frunte cu Nikolsky, s-a conturat o oarecare destindere şi în Conservatorul bucureştean...

*

Şi acum, câte ceva ddespre **rezistenţa** unor mari muzicieni faţă de tirania stalinistă... Printre muzicienii care au făcut parte din această împotrivire se cuvine a-i evidenţia pe Mihail Andricu, Ion şi Gheorghe Dumitrescu, Zeno Vancea, Leon

Klepper, Paul Jelescu, Mircea Chiriac, Ion Ghiga, Dumitru Botez, Florica Musicescu, Silvia Şerbescu, Dimitrie Dinicu, Constantin Silvestri, George Georgescu, Garbis Zobian, Ionel Geantă, Vasile Jianu. Mihail Jora s-a manifestat împotriva comunismului de tip stalinist, atât înainte de 1953, cât şi după; ţin să subliniez că, atât cei din „Cenaclul Mihail Jora", cât şi cei din „Cenaclul Mihail Andricu", au pledat pentru autonomia esteticului. Desigur că s-au făcut şi unele compromisuri. În acest climat al unor „vremuri de bejenie", sublimul ortodoxist, părintele Stăniloaie, a repetat, de multe ori, că... **Biserica din România nu ar fi rezistat împotrivirilor dure, îndreptate de oficialităţile timpului faţă de ea, fără unele compromisuri**!

Ce ar fi dorit unii exponenţi ai românilor din diaspora? Să intre toată intelectualitatea noastră în închisori? Revenirea în actualitate a unor artişti de eternitate, ca Arghezi, Ciucurencu, Gheorghe Anghel, Jora, Paul Constantinescu, Bacovia, Ion Barbu, Vianu, Călinescu – şi câţi alţii – nu a contribuit la acel enescian „mers spre mai bine" al culturii străvechiului popor daco-roman? După părerea mea, cei ce au rămas în ţară şi au luptat împotriva silniciei – chiar dacă au făcut unele concesii – pot fi consideraţi adevăraţii salvatori al patriei subjugate de sovietici, după odioasele vânzări de la Ialta, făcute de Roosvelt, Churchill şi De Gaulle – „triumviratul ruşinii şi al laşităţii", cum l-a numit neorenascentistul Petre Ţuţea...

*

Cei ce au susţinut şi susţin că... între anii 1944 şi 1990 „nu s-a realizat nimic"... sunt inconştienţi! Total nedrepţi!! „**Istoria** – după cum a susţinut Mihail Jora – **se face după documente şi nu după resentimente**"!!!

*

Să nu uităm că în acea perioadă s-au înfiinţat multe şcoli, licee, universităţi, teatre, edituri, opere, ansambluri artistice. Să nu uităm nici că mulţi urmaşi ai ţăranilor săraci şi ai muncitorilor nevoiaşi au putut studia, datorită burselor oferite de stat. Oare, pe atunci, tineri muzicieni cu părinţi săraci, dar cu toţii foarte dotaţi, ca Iosif Conta, Paul Popescu, Sabin Păutza, Walter Mihai Klepper, Nicolae Herlea, Tiberiu Olah – şi... Doamne, Dumnezeule Doamne... câţi alţii – ar fi putut să se realizeze, plenar, fără substanţialele ajutoare primite de la conducerea P.C.R.? Dar compozitorii, muzicologii şi interpreţii din lumea Euterpei pe fond românesc pot nega existenţa aspectului material, pozitiv, de care au beneficiat? E destul să analizăm faptul potrivit căruia muzicienii noştri, înainte de anul 1944, au trăit modest, în timp ce după anul 1944 ei au vieţuit în condiţii optime. Să fim sinceri şi să ne întrebăm: de ce nu s-a tipărit nici un opus de George Enescu înainte de 1944 şi de ce drepturile lui de autor au fost penibil de modeste? De achiziţii nici nu se putea vorbi! Iar refuzul unor mari cărturari de a-i permite Orpheului moldav de a intra în Academia Română rămâne o pată pentru înalta instituţie; se ştie că foarte greu – aş spune... „**ilegal**"... a intrat genialul muzician în Academia Română. L-au

susținut regele Carol al II-lea și Octavian Goga. De fapt, și intrarea lui Nicolae Grigorescu în Academia Română a întâmpinat violente proteste!

Situația penibilă în care activează creatorii – mă refer atât la cei din ramura științelor exacte, cât și la cei din ramura umaniștilor – după anul 1990 este de neacceptat. Bugetul României pentru cultură este... sub 1%... în timp ce 10% din populația țării a devenit miliardară! Trăim, după anul 1990, în era unui nou genocid: șase milioane de români, bolnavi, nu au bani pentru a-și procura medicamentele, imperios necesare!

Tot meditând la deculturația în care trăim și la sărăcia ce se extinde ca o ciumă, în gând mi-au venit cuvintele dintr-o doină ce se cânta în Moldova, în însângeratul an 1907:

„Drum la deal și drum la vale,
Îmi fac veacul tot pe cale;
N-am în lume sărbătoare
Bat-o crucea ursitoare

Care m-a ursit pe mine
Să n-am nici un ceas cu bine
Ci să mă trudesc pe lume,
Năcazul să mă sugrume".

Aș fi nedrept dacă nu aș condamna odioasa cenzură din perioada 1944-1990, care trecea, adesea, într-un con de umbră atâtea realizări indiscutabile, făptuite în România socialistă.

Dar... care-i soluția salvatoare?

După mine, aceasta constă în reîntoarcerea la morala emoționantă a vechilor creștini, ca apoi să adâncim sensul sublim al învățăturilor Mântuitorului, Domnul nostru Iisus Christos.

*

Clasele de dirijat și de orchestră ni s-au prezentat ca având un înalt profesionalism. Cea de orchestră a fost condusă de George Georgescu – unul dintre marii șefi de orchestră ai timpului său, cu apreciabile succese naționale și internaționale. A avut meritul de a forma minunați orchestranți, iar concertele orchestrei Conservatorului „Ciprian Porumbescu", formată numai din studenți, s-au bucurat de unanime aprecieri. Clasa de dirijat și strălucitoarele ei realizări și-a legat numele de Constantin Silvestri, compozitor inovator, foarte expresiv, dirijor de talie mondială, pianist cu un tușeu încântător; totodată, el a „narcotizat" publicul prin improvizațiile lui, generate cu un talent extraordinar. Ca profesor, pur și simplu fascina... La cursurile sale, solida pregătire profesională, vasta cultură și harul pedagogic au emoționat nu numai pe studenții săi, ci și pe cei de la alte clase, care au venit, în număr mare, ca să-i urmărească lecțiile cu multiple rezonanțe în sufletele ascultătorilor. Dintre elevii săi îi evidențiez pe Iosif Conta, Mircea Cristescu,

Paul Popescu, Teodor Costin, Constantin Petrovici, Cornel Trăilescu, Ion Baciu, Remus Georgescu, Sergiu Comissiona – în particular –, apoi pe Arbore Leibovici, Liviu Ionescu, Grigore Panțâru, Ury Schmidt, Mircea Lucescu și Ioan Huss.

Din nefericire, George Georgescu, prea ocupat cu direcția filarmonicii bucureștene, s-a retras de la catedră, iar Constantin Silvestri, după anul 1959 a părăsit, definitiv, România. Ce păcat...

Postfață

Nu am vorbit despre toți profesorii de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Am scris doar despre cei pe care i-am cunoscut mai bine și le-am adâncit măestria pedagogică. Am scris dur despre toți aceia care s-au înscris în constelația susținătorilor realismului socialist! Am încercat să fiu cât mai obiectiv. Și eu am păcătuit. Cred că ar fi trebuit să fiu mai diplomat. Nu trebuia să-i jignesc pe marii compozitori Mihail Jora, Paul Constantinescu și Ion Dumitrescu. Regret mult, foarte mult, că, în perioada studenției mele, când le-am vorbit urât maeștrilor Paul Constantinescu și Ion Dumitrescu, nu am ținut seama de faptul după care primul a fost grav bolnav, iar cel de al doilea a avut o nevastă suferindă. Dar, în mare vorbind, azi, la vârsta a treia, pot spune că, dacă am fi avut, cu toții, mai multă înțelepciune și mai puțină pasiune și orgolii... s-ar fi putut evita nedoritul „război româno-român!" Care a folosit mediocrităților și, mai ales, Puterii politice din acea epocă, atât de plină de urâciuni, dar și cu multe realizări incontestabile. Istoria muzicii noastre va judeca – „sine ira et studio" – acele timpuri și ne va pune pe fiecare dintre noi la locul pe care-l meritäm. În orice caz, vânzările de la Ialta, făptuite de SUA, Anglia și Franța, au avut un rol foarte important în ceea ce privește cultura și civilizația țării noastre. Cred însă că, așa cum am reliefat în finalul operei mele – *Statornicie* – „dușmanii-s apa care trece, noi – pietrele care rămân"...

Aspectele întunecate ale epocii respective vor fi uitate, iar realizările se vor înfățișa într-o bună zi ca o redescoperire postumă, înălțată la dimensiune de mit. Dincolo de neîmpliniri, generația mea – a lui Nichita Stănescu, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu și Tiberiu Olah, numită de Mihail Andricu „generația de aur"... – și-a făcut datoria. Tot ceea ce a realizat, cu o ardentă dăruire, îmi apare ca un fluviu majestuos și liniștit, „care-i un comentator al izvoarelor"...

Pavel ȚUGUI

Constanța Erbiceanu, protectoare a elevilor săi

Constanța Erbiceanu (1874-1961) a studiat la Conservatorul din Iași, apoi a aprofundat studiile muzicale în Germania, la Leipzig și Berlin. Revenind în țară, s-a remarcat în primul rând ca pianistă, astfel că în anul 1924 este numită profesoară de pian la Conservatorul din București. În această calitate, a participat la viața muzicală românească din deceniile interbelice, i-a cunoscut pe marii compozitori și interpreți George Enescu, Dinu Lipatti, Mihail Jora, George Georgescu, Ionel Perlea, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu etc. În anul 1938, la vârsta de 64 de ani, se pensionează, continuând însă activitatea artistică și neostenita sa preocupare față de foștii ei studenți.

La Conservatorul din București a avut-o studentă, în anii 1924-1930, pe Lidia Legen Cristian, pe care, mai târziu, o va considera „...demna mea urmașă la Conservator...", iar în anii universitari 1934-1937 l-a avut student pe maestrul Valentin Gheorghiu, cel mai strălucit dintre ucenicii săi, pentru care va purta o grijă părintească până la sfârșitul vieții (22 octombrie 1961).

Un exemplu de grijă și devoțiune față de tinerii muzicieni talentați îl reprezintă, între altele, memoriul descoperit în arhiva Ministerului Artelor și Informațiilor, pe care-l reproduc, spre informarea celor interesați.

Excelență,

E vorba de elevul meu, tânărul pianist și compozitor Valentin Gheorghiu. Tatăl lui, funcționar la Fabrica Malaxa (6 mii lei lunar), a fost evacuat cu întreaga familie, din locuința de care beneficia din 1935, în 3 zile. Ce fac acum dânșii? Fără bani, nici de chirie, nici de mutat? Apelez la bunăvoința D-voastră, ca deținător de frunte al vieții noastre muzicale și al viitorului ei: nu lăsați acești băieți – Valentin și Ștefan Gheorghiu – pe drumuri!

Până acum un an Valentin a fost ajutat de marii ingineri de la Creditul Industrial. Acum, acest ajutor lipsind, ***e rândul Statului*** *să dea posibilitatea lui Valentin să-și dezvolte în liniște marele lui talent. Anul trecut, el a câștigat de la concerte 22 mii lei, prea puțin pentru o hrană consistentă.*

Sperând în ajutorul și bunătatea Excelenței-Voastre,

Cu recunoștință,

Constanța Erbiceanu
prof. onor. la Conservatorul Statului

Memoriul a fost înregistrat la Ministerul Artelor și Informațiilor la 22 septembrie 1948 și apare la Arhivele Naționale București, fond Ministerul Artelor, dosar 117/1948, f. 21-22, descoperit de noi în anul 1987. Din 28 august 1948, titularul Ministerului Artelor și Informațiilor era dr. Eduard Mezincescu, care îi luase locul lui Octav Livezeanu (Frontul Plugarilor), iar secretar general al Ministerului era Nicolai Moraru, cunoscut militant proletcultist și denigrator, însă din anul 1947, al poetului Tudor Arghezi și al compozitorului Mihail Jora. (A se vedea evocarea noastră *Mihail Jora – „Aș fi putut părăsi România oricând..., dar mormintele strămoșilor...”*, în: *Ateneu*, Bacău, an 36 nr, 8, august 1999, p. 12.)

Ministrul Eduard Mezincescu a trimis memoriul, semnat de Constanța Erbiceanu, secretarului general al Ministerului, iar acesta a scris pe foaie: „Rezoluție. La Dir. Muzicei (?) – N. Moraru”. N-am putut afla cum s-au rezolvat problemele ridicate de Constanța Erbiceanu, astfel că numai maeștrii Ștefan și Valentin Gheorghiu pot oferi celor interesați date reale, credibile.

În orice caz, în anul 1948, frații Ștefan și Valentin erau artiști tineri, cunoscuți de publicul meloman din București, studiaseră arta muzicală, vioara și respectiv pianul, din fragedă copilărie, la Conservatorul din București și cel din Paris, ca, după terminarea războiului, să se dedice, exclusiv, activităților muzicale prin concerte, iar maestrul Valentin Gheorghiu a îmbrățișat și compoziția, lucrările sale obținând, în 1946, Mențiunea I la Premiul de compoziție „George Enescu”.

Maestrul Ștefan Gheorghiu a evocat succint, dar cu sensibilitate, momentele esențiale ale **devenirii** celor doi frați-muzicieni, în interviul consemnat de dl. profesor Grigore Constantinescu și publicat în revista *ABC*, supliment al ziarului *Azi*, din 23 martie 2001, sub titlul sugestiv: *Dialoguri neconvenționale. Ștefan Gheorghiu la 75 de ani: „Școala violonistică românească vine de la maestrul George Enescu”.*

În vara anului 1949 intervine un eveniment ce va avea o influență benefică asupra vocației artistice a tânărului Valentin Gheorghiu: în luna august s-a organizat Festivalul Internațional al Tineretului și Studenților, la Budapesta, în cadrul manifestărilor fiind programate și concursuri artistice... Juriul de muzicieni-interpreți din București a recomandat să plece la Budapesta și să participe la concursul de pian și tânărul Valentin Gheorghiu, în vârstă de 21 de ani. Delegația română a cuprins un grup relativ mare, de artiști tineri, studenți, universitari, publiciști, profesori, învățători, ingineri etc., participarea la concursurile artistice și sportive încheindu-se cu obținerea câtorva premii valoroase. Astfel, Ansamblul coral C.F.R. Grivița și o echipă de dansuri populare au cucerit Premiul I și au avut mare succes la publicul budapestan și la delegațiile de tineret din țări de pe toate meridianele.

Împreună cu alți tineri, între care și dl. Paul Cornea, atunci secretar al C.C. al U.T.M., am asistat la finala concursului internațional de pian, instrumente de coarde și de suflat, celebrat la Academia de Muzică, în prezența membrilor juriilor, muzicieni de renume internațional, a unor numeroși tineri sosiți la Festival și a melomanilor budapestani. Primit cu ovații, maestrul Valentin Gheorghiu a obținut Premiul I – pian la Concursul internațional al Festivalului Tineretului și Studenților, alături de sovieticul Malinin – dacă-mi amintesc bine. Am mai reținut de la acel

concurs internațional numele violoncelistului Mstislav Rostropovici, de asemenea primit de public cu ovații, și pe care aveam să-l cunosc, mai târziu, la București. Acea imagine fermecătoare a talentatului artist Valentin Gheorghiu a stăruit asupră-mi, la București, înregimentându-mă între admiratorii său discreți... L-am aplaudat la concertele sale din stagiunea 1949-1950. Cu toate că dificultățile economice și, mai ales, atmosfera suspicioasă, de teroare, instaurată de regimul totalitar, zis de democrație populară, se instaurase în întreaga societate, publicul bucureștean „iubitor de muzică bună" umplea sălile de concert, iar tinerii artiști Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Radu Aldulescu, Ștefan Gheorghiu, consacrați după război, aduceau, prin arta lor, lumină, bucurie și speranțe. Toți fuseseră încadrați ca soliști concertiști al Filarmonicii de Stat din București.

Ministerul Artelor (ministru Eduard Mezincescu) a susținut ca Valentin Gheorghiu să realizeze, în 1950, un turneu în Cehoslovacia, unde tânărul pianist s-a bucurat de un succes răsunător: este **prima consacrare** a sa în străinătate. În condițiile deosebit de dramatice ale anilor 1947-1951, tinerii artiști instrumentiști Valentin Gheorghiu, Ion Voicu și Radu Aldulescu izbutesc să-și dedice talentele și puterea de creație exclusiv Muzicii, evitând orice implicații de natură politică, astfel că autoritățile statului și ale partidului unic au fost constrânse de realitate să le recunoască oficial meritele naționale, prin conferirea, în aprilie 1951, a titlului de „Artist Emerit". La 12 martie 1951 apăruse în *Buletinul Oficial* al R.P.R. hotărârea de guvern prin care pianistul Valentin Gheorghiu primea Premiul de Stat cl. I „pentru activitatea artistică remarcabilă în țară și străinătate", același premiu fiindu-i conferit și maestrului George Georgescu.

În anii următori, muzicianul Valentin Gheorghiu face turnee în Cehoslovacia (1953 și 1954), Ungaria (1954) și URSS (1953 și 1955). După cum se va vedea, motive artistice concrete (promovarea operei enesciene) au făcut ca, în anul 1956, să realizeze doar **primul** turneu în R.D.Germană.

Subliniez că în anii 1948-1953 se consacră drept soliști pe scena Ateneului și Mândru Katz (pian) și Vladimir Orlov (violoncel).

*

La mijlocul lunii februarie 1957 primeam, la Secția de Știință și Cultură a C.C. al P.M.R., de pe fosta stradă Ștefan Gheorghiu, astăzi sediul Ministerului de Externe, o scrisoare de la profesoara-pensionară Constanța Erbiceanu, pe care o reproduc în continuare.

Maestre,

Nu am onoarea să fiu cunoscută de D-voastră. Profundul respect care trăiește în elevul meu Valentin Gheorghiu [1] *îmi permite să îndrăznesc a Vă trimite aceste rânduri. Vă voi vorbi despre datoria noastră față de creațiunea Maestrului Enescu în legătură cu interpreții ei, frații Valentin și Ștefan Gheorghiu.*

[1] pentru Dv. (nota d-nei Erbiceanu).

Două fraze din o scrisoare a Maestrului Enescu către mine (14 septembrie 1951):

„Chère Madame, Merci pour votre si charmante lettre, si pleine de souvenirs. Oui, je sais tout ce que vous avez fait pour la jeune école pianistique roumaine et vous en exprime toute mon admiration..." [1]

Creațiunea Maestrului a și început a se da uitării la noi în iarna aceasta. Este de datoria interpreților români de a păstra în viață moștenirea lăsată nouă de Dânsul nu numai în Țară, dar și în străinătate. În Anul Enescu, când dirijorii noștri, afară de Silvestri, s-au mulțumit a reda numai Rhapsodiile lui, opere de primă tinerețe, atât de cunoscute, greul Anului Enescu a fost susținut de frații Gheorghiu. După covârșitoarea muncă de mai bine de un an, încununată prin admirabilele cinci ședințe de muzică de cameră la Atheneu, ședințe în care s-au putut auzi opere în „primă audiție" în lume,[2] nici o recompensă, nici un cuvânt bun din partea Ministerului.[3]

Oare nu era natural ca frații Gheorghiu, după asemenea succese, să fi fost trimiși – nu pentru dânșii, dar pentru Țară, pentru Enescu – în primăvara trecută la Praga și apoi la Bruxelles, ca un act de recunoștință din parte-ne pentru bătrâna Regină de 80 ani, Elisabette a Belgiei,[4] *care a ținut să fie prezentă la înmormântarea Maestrului și care a montat imediat opera Oedipe?*

Acum rugămintea mea către D-voastră, Maestre: să se facă în primăvara aceasta ce nu s-a făcut anul trecut.

Valentin este invitat ca solist la Gewandhaus din Leipzig, împreună cu Maestrul Georgescu, la 25 aprilie. Apoi, între 1-15 mai, ca „membre du jury" în Comisiunea concursului internațional din Praga. Ar putea merge și violonistul Ștefan, și de acolo la Bruxelles și mai departe.[5]

Maestre, v-am luat din timpul D-voastră prețios.
Iertați-mă,
cu recunoștință,

Constanța Erbiceanu

[1] Sunt frazele de început din scrisoarea trimisă de George Enescu profesoarei Constanța Erbiceanu, la 14 septembrie 1951, textul integral fiind publicat în cartea *George Enescu. Scrisori*, ediție critică de Viorel Cosma, volumul I, București, 1974, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, p. 400-401.

[2] Doamna Constanța Erbiceanu evocă manifestările artistice dedicate Maestrului George Enescu în anul 1956. Am reconstituit evenimentele în lucrarea *Rememorări. Primul festival internațional „George Enescu"*, apărută în revista *Rostirea Românie*i, Sibiu, an II, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1996, p. 68-88, și le reiterez. La începutul anul 1956, Ministerul Culturii și Uniunea Compozitorilor intervin, din nou, la autoritățile centrale franceze și belgiene, ca să acorde viza unei delegații de muzicieni români pentru a lua contact cu Doamna Maruca Enescu și cu instituțiile muzicale din Paris și Bruxelles și a prelua partiturile cu operele Maestrului, discuri cu imprimări etc., în final, de a omagia memoria lui George Enescu printr-o ceremonie la cimitirul parizian „Père Lachaise".

[3] Am prezentat scrisoarea profesoarei Constanța Erbiceanu conducerii Ministerului Culturii – ministru Constanța Crăciun și prim-locțiitor de ministru Ion Pas – și ne-am înțeles asupra unor măsuri concrete cu privire la recunoașterea oficială a meritelor de excepție ale artiștilor Valentin și Ștefan Gheorghiu în promovarea creației enesciene, precum și asupra unor măsuri eficiente pentru a le asigura posibilitatea să susțină concerte și în țările Europei Occidentale.

[4] Elisabette de Bavière, regina Belgiei, s-a nascut în anul 1876 și a fost soția regelui Albert I, mort într-un accident tragic, la 17 februarie 1934. I-a urmat la tron fiul său și al Elisabettei – Leopold al II-lea.

[5] Maestrul Valentin Gheorghiu a susținut, în anul 1956, concerte numai în R.D.Germană, astfel că observațiile critice ale profesoarei Constanța Erbiceanu erau întru totul justificate.

Delegația formată din compozitorii acad. Mihail Jora, Ion Dumitrescu (prim secretar al Uniunii Compozitorilor), Alfred Mendelsohn (secretar al Uniunii), Alfred Alessandrescu, Constantin Silvestri (director artistic al Teatrului de Operă și Balet) și Romeo Drăghici („secretarul Maestrului George Enescu" și „reprezentantul" său în Țară) s-a deplasat în Belgia și Franța la sfârșitul lunii aprilie 1956. Activitatea delegației s-a bucurat de sprijinul deplin, înțelegerea și cooperarea autorităților de stat și culturale de la Bruxelles și Paris, toate chestiunile privitoare la operele încă nedifuzate, la manuscrise, la moștenirea George Enescu, fiind rezolvate amiabil, fără amânări, cu Doamna Maruca Enescu, soția Maestrului.

Demersurile și lucrările acestei delegații de muzicieni români au avut **un rol decisiv** în valorificarea creației enesciene în România și pe scenele europene.

Astfel, la revenirea acasă, Constantin Silvestri prezintă, la 8 iunie 1956, în interpretarea Orchestrei Simfonice Radio, fragmente din opera *Oedip*, manifestare artistică ce a stârnit interesul și admirația cercurilor largi ale intelectualității bucureștene, ale tineretului studios.

La 19 octombrie 1956, artiștii Ștefan și Valentin Gheorghiu (vioară și pian), George Popovici (violă) și Radu Aldulescu (violoncel) prezintă la Ateneu *Cvartetul de coarde nr. 2 op. 30* (1944).

La 20 noiembrie 1956, frații Gheorghiu, „doi dintre cei mai dăruiți interpreți ai generației tinere" (Mihail Jora) prezintă la Ateneu *Sonata a II-a pentru vioară și pian op. 6, Suita pentru vioară și pian „Impresii din copilărie" op. 28* (1940) și *Sonata a III-a pentru vioară și pian „în caracter popular românesc" op. 25* (1926), iar la 28 noiembrie 1956 *Sonata a II-a op. 6, Suita „Impresii din copilărie"* și, după pauză, *Cvartetul nr. 2 pentru pian, vioară, violă și violoncel op. 30*, în interpretarea lui Valentin și Ștefan Gheorghiu, George Popovici și Radu Aldulescu.

*

Într-o vineri de la sfârșitul lunii februarie 1957, am fost primit de doamna Constanța Erbiceanu, căreia i-am exprimat mulțumiri pentru observațiile și propunerile din scrisoare, asigurând-o că cei în drept vor ține seamă de ele, încât atitudinea instituțiilor de stat și politice față de frații Gheorghiu să se schimbe, creându-se posibilități reale pentru a face turnee și în metropole din țări occidentale. În același timp, i-am explicat motivele reale ce au împiedicat deplasarea artiștilor Valentin și Ștefan Gheorghiu la Paris și Bruxelles în aprilie-mai 1956: autoritățile române nu au reușit să asigure organizarea de concerte ale muzicienilor români în cele două capitale. În plus, i-am arătat că, în primăvara lui 1956, Ministerele Culturii și Afacerilor Străine au purtat tratative intense cu reprezentații guvernului francez, în legătură cu turneul Teatrului Național „I. L. Caragiale" din București la Paris... Venerabila Doamnă, de aproape 83 de ani, a stăruit să găsim „urgent" cele mai „potrivite ocazii" de înlăturare a „nedreptăților", încât Valentin și Ștefan Gheorghiu să aibă posibilitatea să se deplaseze „în orice țară din Europa".

Înainte de înfățișarea cronologică a evenimentelor artistice programate, trebuie să remarc modificările importante petrecute, începând cu partea a doua a

anului 1953, în comportamentul şi atitudinea autorităţilor politice şi de stat supreme, faţă de intelectualitate, cu deosebire faţă de lumea artistică. Liderii partidului şi guvernului au acceptat, vrând-nevrând, ca hotărârile referitoare la activităţile artistice, la muzicieni, artişti plastici, artişti dramatici şi lirici, instrumentişti etc., **să fie obligaţii ale miniştrilor de resort şi ale şefilor secţiilor de profil de la C.C. al P.M.R.**, demnitari de rangul II şi III. Într-o măsură au slăbit chingile centralismului aberant când, pentru fiecare chestiune, oricât de măruntă, era obligatorie aprobarea membrilor Biroului politic, a secretariatului sau a biroului Consiliului de Miniştri. În aceste condiţii noi, la începutul lui martie 1957, s-au întâlnit Constanţa Crăciun, adjunct al ministrului Învăţământului şi Culturii, Grigore Preoteasa, ministrul Afacerilor Străine, cad. Mihai Ralea, preşedintele Institutului Român de Relaţii cu Străinătatea, Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor şi Paul Şugui, şeful Secţiei de Ştiinţă şi Cultură de la partid, şi, între altele, au hotărât să se organizeze, în ţară şi în străinătate, noi manifestări artistice, menite să sporească interesul publicului pentru creaţia lui George Enescu, în preajma Festivalului Internaţional, anunţat pentru anul 1958. Cu acel prilej, Constanţa Crăciun a remarcat succesul deosebit al dirijorului Constantin Silvestri, cu cele două concerte, din 25 şi 28 ianuarie 1957, susţinute la Royal Albert Hall din Londra, în program având şi o lucrare de Enescu, apoi alte două concerte susţinute la Bruxelles, de unde s-a reîntors la Londra pentru imprimări. În luna următoare, Alfred Alessandrescu a dirijat Orchestra Radiodifuziunii şi Televiziunii din Paris, în program având, de asemenea, o lucrare de George Enescu.

În vederea comemorării a doi ani de la moartea lui George Enescu, s-a convenit să plece la Paris o delegaţie a Academiei Române şi a Uniunii Compozitorilor, în acest scop Ministerul de Externe intervenind, din vreme, pe lângă autorităţile franceze competente. De această dată, lucrurile au decurs normal, astfel că, în ultimele zile ale lui aprilie, pleacă spre Paris o delegaţie formată din acad. Mihail Ralea, Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor şi fraţii Valentin şi Ştefan Gheorghiu, cărora li s-a alăturat Mircea Bălănescu, ambasadorul României la Paris. În ziua de 4 mai 1957, delegaţia română, însoţită de numeroşi intelectuali români şi francezi din Paris, între care compozitorul Marcel Mihalovici, sculptoriţa Margareta Lavrillier-Cosăceanu, scriitorul Claude Fernet etc., a depus coroane pe mormântul lui George Enescu.

Au urmat ceremonii la Conservatorul din Paris şi în alte instituţii franceze, manifestările încheindu-se cu concertul prezentat, în faţa unei asistenţe selecte, de fraţii Valentin şi Ştefan Gheorghiu, împreună cu Thérese Chally (violă) şi Nicolas Astrisides (pian) – în program lucrarea *Piesă de concert* –, iar fraţii Gheorghiu au interpretat *Sonata în la minor pentru pian şi vioară*.

Despre muzicienii români, Jacques Bourgeois publică în revista *Muzica*, nr. 6 (iunie), 1957, articolul *Un pact muzical între România şi Franţa*, în care evocă manifestările dedicate lui Enescu la Paris şi remarcă prezenţa „pianistului Valentin Gheorghiu şi a violonistului Ştefan Gheorghiu..." După ce face propuneri concrete pentru ca Franţa „să cunoască şi fiii spirituali al lui Enescu", Jacques Bourgeois salută „revenirea cu succes" în sălile de concerte din metropolele apusene a

dirijorilor Constantin Silvestri și George Georgescu, a pianiștilor Valentin Gheorghiu și Mândru Katz, „virtuozi de talie internațională", a lui Alfred Alessandrescu și Zenaida Pally... (Precizez că Mândru Katz, după concertele din Franța, a susținut concerte și în Islanda.)

Ca atare, **prima ieșire** într-o țară capitalistă, respectiv în Franța, a maeștrilor Valentin și Ștefan Gheorghiu s-a petrecut în luna **mai 1957**, subliniere necesară pentru **a completa și corecta**, totodată, afirmațiile unor moderatori (moderatoare) de la posturi de televiziune și radio, ca să nu mai vorbesc de unii publiciști, indiferenți față de adevărul istoric. Bunăoară, în interesanta emisiune a d-nei Georgeta Ciobanu de la TVR2, din 19 martie 1998, intitulată *Un maestru desăvârșit – Valentin Gheorghiu, la cea de-a 70-a aniversare*, s-a trecut ușor peste momentele decisive care au marcat **devenirea** și **consacrarea** națională și internațională a artistului Valentin Gheorghiu. Este îngrijorător faptul că, prin mijloacele mass-media, se propagă multe mistificări, însoțite adesea de eludări vinovate!

Pentru mine sunt evidente importanța și valoarea intelectuală a intervenției Doamnei Erbiceanu, care, cu responsabilitate și energie, a cerut celor în drept să îmbrățișeze, fără rezerve, convingerile ei nestrămutate în talentul și puterea de creație a muzicienilor Ștefan și Valentin Gheorghiu. Artiști de onestitate exemplară și integritate morală și civică, frații Valentin și Ștefan Gheorghiu au păstrat, cu generozitate și sensibilitate, amintirea lui George Enescu, a dascălilor Constanța Erbiceanu, Mihail Jora, George Breazul, Mihail Andricu, George Enacovici, Nonna Otescu. Admirabile și nobile sunt asemenea caractere pilduitoare pentru lumea românească din epoca post-modernă!

Revenind la itinerariul artistic prin Europa al maestrului Valentin Gheorghiu, în luna mai se afla la Praga, în calitate de membru în juriul Concursului de pian „Bedrich Smetana", în continuare susținând concerte în orașele Brno și Bratislava. Manifestărilor muzicale pragheze, dr. Vasile Tomescu le dedică, în *Muzica* nr. 6, din iunie 1957, o evocare încărcată de semnificații pentru mișcarea muzicală din România.

„În orice caz – încheie muzicologul impresiile sale – datoria de a face cunoscută muzica noastră rămâne una dintre cele mai însemnate nu numai în legătură cu festivalurile internaționale de peste hotare, dar și cu cele ce vor avea loc în țara noastră, și în primul rând cu cel închinat lui George Enescu, care va avea loc anul viitor."

În luna mai 1957, numele de român este pomenit elogios de unele publicații belgiene: tinerii artiști lirici de operă Elena Cincu, Maria Voloșescu, Nicolae Herlea și Traian Popescu participaseră la Concursul internațional de la Verviers (Belgia). Maestrul Nicolae Herlea a primit „Marele premiu de onoare", d-na Elena Cincu – premiul al II-lea, Traian Popescu – premiul al V-lea și d-na Maria Voloșescu – mențiune. Publicațiile belgiene despre Nicolae Herlea: „...este dotat cu o voce splendidă ca amploare și calitate" (*La Meuse*); „Acest bariton ne-a stârnit admirația nu numai pentru vocea sa superbă, cum nu am mai auzit de treizeci de ani, dar și prin tehnica celei mai bune școli" (*La Walonie*). Elogii măgulitoare publică criticii muzicali și despre Elena Cincu, Maria Voloșescu și Traian Popescu.

După încheierea Festivalului „Primăvara la Praga", maestrul Valentin Gheorghiu îl însoțește pe celebrul dirijor George Georgescu în R.D.Germană. La Leipzig, orchestra „Gewandhaus" interpretează, sub bagheta maestrului George Georgescu, *Simfonia a II-a* de Haciaturian, *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu și *Rapsodia pentru pian și orchestră pe o temă de Paganini* de Rahmaninov, solist Valentin Gheorghiu.

Încă din luna mai 1957, factorii responsabili de activitățile artistice din Ministerele Învățământului și Culturii și Afacerilor Străine au contactat forurile guvernamentale din Austria și, în timp util, s-a convenit să se organizeze, în ultima decadă a lunii septembrie, la Viena, manifestări culturale dedicate lui George Enescu. Spre marea satisfacție a părții române, Primăria Vienei a constituit un Comitet festiv „George Enescu", la care au aderat câteva zeci de personalități artistice și științifice din Austria, între care și celebrul dirijor Herbert von Karajan. La 27 septembrie 1957, a sosit la Viena delegația română, alcătuită din acad. Tudor Vianu, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, frații Valentin și Ștefan Gheorghiu, cântăreața de operă Iolanda Mărculescu și acompaniatorul Radu Drăgan.

Duminică 29 septembrie 1957, în prezența delegației române, a membrilor Comitetului festiv „George Enescu" și a reprezentanților autorităților centrale de la Viena, s-a dezvelit placa comemorativă de pe clădirea în care a studiat muzica adolescentul George Enescu. După aceea, a urmat, la Brahms Saal, concertul festiv la care și-au dat concursul maeștrii Ștefan și Valentin Gheorghiu, cu *Sonata a III-a pentru vioară și pian „în caracter popular românesc" op. 25*, Iolanda Mărculescu, acompaniată de Radu Drăgan, a cântat lieduri de Enescu și Jora, iar în final Formația de soliști a Radiodifuziunii austriece, sub conducerea dirijorului Karl Etti, a interpretat *Simfonia de cameră* de George Enescu.

Mass-media vieneză a acordat deosebită atenție acestor manifestări, a comentat elogios operele Maestrului Enescu și pe interpreții români și austrieci. De pildă, Joseph Marx, președintele Asociației Compozitorilor din Austria, a spus despre Ștefan Gheorghiu: „Acest violonist mi-a cântat drept la inimă." Delegația noastră a fost primită la Ministerul Învățământului Public, apoi la Universitatea din Viena, unde profesorii Tudor Vianu, Zeno Vancea și Ion Dumitrescu au vorbit cadrelor didactice și unor studenți despre tinerii români – între care și poetul național al românilor, Mihai Eminescu – care au fost studenți ai Universității vieneze... Acestei emoționante „întâlniri" cu trecutul luminos și atât de generos al prieteniei și conviețuirii româno-austriece i-a urmat alta, la fel de încântătoare și încărcată de semnificații artistice: vizita făcută muzicianului Herbert von Karajan.

În anul următor, 1958, maestrul Valentin Gheorghiu a întreprins, în lunile martie-aprilie, un turneu la Paris, al doilea în ordine cronologică, susținând recitaluri și concerte, programate din vreme, de această dată consacrarea domnieisale în lumea muzicală pariziană devenind o certitudine. Cu îngăduința domnieisale și a criticilor, voi reproduce rândurile de pe cartea-ilustrată „L'Arc de Triomphe de l'Etoile":

Tov. Pavel Ţugui, Str. Ştefan Gheorghiu No. 14, Bucureşti, Roumanie.
17. IV. 1958

Fericit de reuşita greului şi importantului turneu pe care l-am avut, mă pregătesc să mă reîntorc în ţară, unde m-aşteaptă „melomanii" Atheneului. Împreună cu Arcul de Triumf de pe verso, vă rog să primiţi şi calde salutări, precum şi multă sănătate, de la

Valentin Gheorghiu

Cu aceeaşi bucurie şi admiraţie am citit cronicile muzicale despre turneele pianistului român în Anglia şi, din nou, în R.D.Germană şi Austria. Referitor la al doilea turneu în Austria, trebuie să fac o observaţie. În aceeaşi emisiune de la TVR2 a intervenit cu informaţii preţioase dl. Malaxa din SUA. E regretabil, însă, că domnia-sa a făcut o afirmaţie în contradicţie cu adevărul istoric: a susţinut, probabil din necunoaştere, că turneul maestrului Valentin Gheorghiu din anul 1958 în Austria, când a fost prezent în ciclul „Concerte serale în palate vieneze", ar fi fost „prima" ieşire (?) în Europa Occidentală (?). Era de datoria moderatoarei **să corecteze** afirmaţia!

În realitate, după cum s-a văzut, artiştii Valentin şi Ştefan Gheorghiu au concertat **prima dată** la Paris – în primăvara anului 1957 –, apoi la Viena, în toamna anului 1957, iar Valentin Gheorghiu a doua oară, la Paris – în primăvara anului 1958 –, în continuare, a doua oară la Viena,

În toamna lui 1958, Ştefan şi Valentin Gheorghiu participă la pregătirea celei mai originale şi importante manifestări ale artei muzicale româneşti, din toate timpurile: Festivalul Internaţional „George Enescu". Domniile-lor se prezintă la Concursul de interpretare şi li se conferă, de către juriul internaţional, Premiul I.

Primul Festival Internaţional „George Enescu" din septembrie 1958 încheie, cu succes, procesul de **înfrângere a izolării**, de peste un deceniu, dictat de regimul totalitar, iar şcoala muzicală românească, compozitorii, dirijorii, instrumentiştii, artiştii lirici, orchestrele simfonice, formaţiile camerale şi corale **se integrează**, cu energie şi vocaţie, în mişcarea muzicală universală... Indiscutabil, Muzica şi Dansul românesc, precum şi Ştiinţele exacte, au fost **primele valori spirituale româneşti** ce au reuşit să străpungă Cortina de fier, impusă de regimurile totalitare comuniste, după cel de-al doilea război mondial.

*

Pe doamna Constanţa Erbiceanu, Artistă Emerită din 1954, am revăzut-o în toamna anului 1957, cu prilejul aniversării vârstei de 83 de ani. Erau de faţă reprezentanţi ai Uniunii Compozitorilor şi Ministerului, îndatoraţi să-i aducă omagiile cuvenite, să-i ofere un ceas de bucurie. Vădea aceeaşi energie şi luciditate nedezminţite, surprinzător de bine informată îşi exprima cu dezinvoltură

opiniile despre viața artistică bucureșteană, elogiind munca devotată a foștilor săi elevi, frații Valentin și Ștefan Gheorghiu...

A trecut ceva vreme și, în iunie 1958, primeam o nouă scrisoare, adresându-mi-se tot cu „Maestre", cuvânt îndreptățit, însă, doar artiștilor recunoscuți, subsemnatul fiind, pe-atunci, doar lector la catedra de Estetică generală de la Institutele de Artă din București și cu anumite răspunderi la Secția de Știință și Cultură de la partid. (Evident, adresarea venerabilei Doamne Erbiceanu era o supralicitare ce nu mi se cuvenea!) Iată textul noii scrisori:

Onorate Maestre,

Am fost extraordinar de surprinsă și de dureros impresionată când am aflat acum câteva zile că Lidia Cristian, eleva și demna mea urmașă la Conservator, este amenințată cu îndepărtarea din învățământ.

Consider că îndepărtarea ei din pedagogia pianului ar fi echivalentă cu o gravă pierdere pentru învățământul nostru artistic superior.

În împrejurările actuale, când construirea socialismului se desăvârșește în țara noastre cu ajutorul celor mai capabile elemente, îndepărtarea de la catedră a celei mai bune eleve ale mele ar fi, după părerea mea, o eroare ireparabilă.

Sunt convinsă că scoaterea la concurs a catedrei Lidiei Cristian, care a purtat prestigiul pianisticei românești până departe de hotarele țării, în Bulgaria, Polonia, China,[1] *s-a făcut fără a se cântări prea mult interesul real al școlii. Nu-mi pot explica cum este posibil ca o pianistă eminentă ca Lidia Cristian, apreciată de marele Enescu, de George Georgescu, Silvestri, Jora, Chirescu, cum se poate ca o profesoară atât de inteligentă și de informată asupra tuturor problemelor artei muzicale, să fie scoasă din învățământ și din școala în care a muncit timp de 9 ani cu neprecupețit devotament și cu rezultate cunoscute de toată lumea.*

Vă rog să binevoiți să credeți că nu mi-aș permite să recomand în astfel de termeni pe demna mea discipolă Lidia Cristian, dacă n-aș cunoaște-o de la vârsta de 10 ani, dacă n-aș fi contribuit printr-o muncă de aproape 4 decenii la formarea ei ca om, ca artist și cetățean.

Ceea ce spun corespunde întrutotul adevărului. Toată viața mea, până la vârsta înaintată la care am ajuns, mi-am slujit patria, arta și adevărul, și numai aceste sentimente m-au determinat să vă scriu.

Constanța Erbiceanu
Artistă Emerită a R.P.R.

Iertați-mă.

[1] Informații bibliografice despre pianista și profesoara Lidia Cristian (Lydia Degen) – 1912-1971 – a publicat dl. Viorel Cosma în lucrarea sa unică în cultura română: *Interpreți din România. Lexicon. Dirijori – cântăreți – instrumentiști – regizori*, Vol. I (A-F), Editura Galaxia, București, 1996, p. 199-200. Autoritățile centrale ale Statului, Ministerul Culturii, au datoria să ofere muzicologului Viorel Cosma tot sprijinut material necesar pentru a încheia acest *Lexicon*, **operă unicat** în peisajul cultural românesc din toate timpurile, caracterizată prin informare exhaustivă și deplină obiectivitate, o lucrare savantă.

La emoționanta scrisoare, profesoara anexează următoarele dactilograme:

Bucarest – ce 8 Septembre 1946

Je me fais un plaisir de déclarer que Madame Lydia Cristian est une pianiste de grande classe. C'est une musicienne consommée et possède tous les éléments nécessaires à un vrai artiste. Je souhaîte que sa carrière soit aussi brillante que ses qualités le méritent et qu'elle s'impose malgré les temps difficiles que nous traversons.

Georges Enesco

București, 30 mai 1958

Stimată doamnă Cristian,

Am primit cuvintele frumoase prin care îmi mărturisești mulțumirea de a fi cântat în concertele simfonice ale filarmonicii din 19 și 20 mai a.c. pe care le-am dirijat eu. Am urmărit cu deosebită plăcere grija și probitatea artistică pe care le pui în interpretarea operelor muzicale, calități pe care le cunoșteam de totdeauna și pe care nu le-ai dezmințit nici de rândul acesta. Te felicit pentru stilul autentic în care ai prezentat Variațiunile simfonice de César Franck, pentru sonoritatea deosebit de frumoasă și pentru respectul pe care îl porți textului muzical. Prin aceste însușiri ai atins un nivel real în arta interpretativă.

Folosind acest prilej, te încredințez că participarea dumneatale în aceste concerte a însemnat și pentru mine o plăcere, pentru care la rândul meu îți mulțumesc.

George Georgescu
Artist al Poporului

Scrisoarea Constanței Erbiceanu a fost provocată de unele evenimente administrativ-culturale petrecute în anul 1958 în învățământul superior românesc, ce trebuie reconstituite "din interior", pe temeiul documentelor oficiale. Cercetătorii cunosc reorganizarea învățământului artistic superior în anii 1948-1949, consecință a Reformei din 1948. În anul universitar 1948-49 s-au constituit, conform legii, Institute de Artă – să le spunem centralizate – în București, Iași, Cluj și Timișoara. În București, noul Institut de Artă a inclus Facultatea de Muzică, Facultatea de Teatru, Facultatea de Arte Plastice și Facultatea de Coregrafie. A fost numit decan al Facultății de Muzică profesorul Mihail Andricu. În baza legii, Ministerul Învățământului Public, sub semnătura profesorului Constantin Daicoviciu, secretar de Stat, publică în *Monitorul Oficial* (Partea I B) nr. 17 din 21 ianuarie 1949, catedrele de la Facultatea de Muzică și cadrele didactice (profesori, conferențiari, asistenți) confirmate pe posturi. Catedra de pian cuprindea pe: Florica Musicescu, profesor – șef de catedră; Silvia Șerbescu, profesor adjunct; Duși Mura, profesor adjunct; Hilda Jerea, profesor adjunct; Maria Fotino, profesor adjunct. La pian auxiliar figurau: Irina Lăzărescu, profesor adjunct; Florin Eftimescu, conferențiar; Marcela L. Constantinescu, conferențiar. Peste câteva luni au fost numiți încă doi asistenți.

Acest Institut de Artă „mamut" a fiinţat până în vara anului 1950, când guvernul a hotărât ca facultăţile să se transforme în institute de sine stătătoare, persoane juridice, conduse de un rector şi un consiliu profesoral, având în componenţă două sau trei facultăţi. Astfel **reapar,** în peisajul cultural al Capitalei, Conservatorul de Muzică, mai târziu primind numele „Ciprian Porumbescu", Institutul de Teatru, Institutul de Arte Plastice, Institutul de Cinematografie şi Şcoala Superioară de Coregrafie. Din păcate, guvernul a hotărât, în 1950, trecerea în lichidare a institutelor de Artă din Iaşi şi Timişoara.

Deoarece sporise numărul studenţilor, Comitetul pentru Artă propune Comitetului Învăţământului Superior (preşedinte Ilie Murgulescu) să confirme numirea Lidiei Cristian, solistă la Filarmonica de Stat din Bucureşti, ca profesoară de pian la Conservatorul de Muzică. După aceea, este numită profesoară de pian la Conservator şi Grete Miletineanu.

Motivul sporirii specializărilor şi a numărului de studenţi la Conservatorul bucureştean se explică prin extinderea, în România anilor 1950-1960, a reţelei de instituţii muzicale, a filarmonicilor, teatrelor muzicale, ansamblurilor de cântece şi dansuri, şcolilor medii de artă şi şcolilor populare, caselor de creaţie. Urmarea a fost şi creşterea substanţială a numărului personalului didactic de predare, inclusiv a asistenţilor şi preparatorilor.

În vara anului 1957 apare o nouă Hotărâre de Stat, care modifică radical prevederile reformei învăţământului din 1948, atât în ce priveşte durata (care la multe facultăţi se extinde la 5 sau 6 ani), cât şi structura planurilor de învăţământ, disciplinele prioritare, cursurile facultative, studierea limbilor străine, susţinerea examenelor de licenţă, aspirantura şi doctoratul ş.a. Totodată, legea prevedea ca Ministerul Învăţământului şi Culturii, noua Comisie Superioară de Diplome, înfiinţată la Minister, să realizeze, într-un timp limitat, confirmarea tuturor doctoratelor, vechi şi noi, iar în continuare să verifice dosarele de numire pe posturi a tuturor profesorilor şi conferenţiarilor din sistemul învăţământului superior românesc. Această lucrare, de mare responsabilitate ştiinţifică, didactică şi civică, s-a confruntat, la institutele de învăţământ artistic superior, cu unele situaţii obiective – profesori sau conferenţiari ce nu susţinuseră examene de bacalaureat sau nu aveau acte oficiale de absolvire a unei instituţii de învăţământ superior din ţară, ori din străinătate –, dar şi cu diverse reacţii subiective, intrigi în unele cazuri, acuzaţii calomnioase de natură politică.

În anul universitar 1957/58, Catedra de pian de la Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu" cuprindea pe doamnele: Florica Musicescu – şef de catedră; Cella Delavrancea (încadrată în 1954), Silvia Şerbescu, Lidia Cristian, Grete Miletineanu, Duşi Mura – pe post de profesor, precum şi conferenţiari, lectori, asistenţi şi preparatori. Atestarea pe posturi a profesorilor universitari de către Comisia Superioară de Diplome a Ministerului Învăţământului şi Culturii s-a nimerit să se facă, într-o perioadă de agitaţie politică, creată de plenara C.C. al P.M.R. din 9-13 iunie 1958, când liderii partidului s-au năpustit asupra Ministerului şi Secţiei de Ştiinţă, cu acuzaţii de „naţionalism", „oportunism", „revizionism", „împăciuitorism", „lipsă de vigilenţă şi combativitate revoluţionară", blamări şi critici luate, ca

atare, de organizația de partid a Municipiului București și Comitetul de Partid al Centrului Universitar București.

Inflamarea și agitația politică „revoluționară" și „vigilentă" față de influențele ideologiei burgheze și presupusele „elemente reacționare" s-au insinuat și în organizația de bază P.M.R. de la Conservator. Cu sprijinul unor instructori de la Comitetul de partid al Centrului Universitar, funcționari de la serviciul de personal din Conservator au ticluit declarații defăimătoare despre profesoarele Silvia Șerbescu, Lidia Cristian, dar și despre profesorii Tiberiu Alexandru și Ioan Șerfezi, cu scopul de a bloca atestarea lor, posturile „eliberate" urmând să fie scoase la concurs. Documentele pregătite pentru atestare de serviciile administrative ale Conservatorului au ajuns la Rectorat. Profesorul Dimitrie Dinicu, prudent și meticulos, și-a dat seama că, în forma prezentată, dosarele profesorilor Ioan Șerfezi și Tiberiu Alexandru și cele ale profesoarelor Silvia Șerbescu și Lidia Cristian nu pot fi supuse discuției membrilor Consiliului profesoral (Senatului) Conservatorului. Rectorul l-a consultat pe Maxim Crișan, directorul învățământului artistic din Minister și a discutat, apoi, cu Constanța Crăciun, ministru adjunct.

Între timp, am primit scrisoarea d-nei Constanța Erbiceanu, fapt ce îmi conferea dreptul de a mă implica în problemele iscate la Conservator. Consultându-mă cu Constanța Crăciun, am convocat o întâlnire, la secția de partid, cu rectorul Dimitrie Dinicu, prorectorul Serafim Antropov, Maxim Crișan, Ștefan Bălan, ministru adjunct, șeful Departamentului Învățământ Superior și membru în Comisia Superioară de Diplome și cu Constanța Crăciun. S-a discutat despre fiecare dosar, ce acte mai trebuie adăugate, precum și acuzațiile, calomniile incluse în unele dintre ele.

Profesorul Ioan Șerfezi era învinuit că este „dirijor al Corului Patriarhiei" și în studenție ar fi fost „legionar". Comportamentul studentului Șerfezi în 1941 fusese cercetat și, pe deplin lămurit, cu prilejul revizuirii dosarului compozitorului Dimitrie Cuclin, iar activitatea profesională la Corul Patriarhiei am considerat cu toții că nu poate impieta asupra activității de profesor la Conservator. Situația profesorului – șef de catedră Tiberiu Alexandru era mai complicată, încât Constanța Crăciun și Maxim Crișan au cerut răgaz pentru studiere.

Profesoara Silvia Șerbescu, din mai 1955 Artistă Emerită, era acuzată că nu are „nivel ideologic" și ar fi avut ca rude „elemente fasciste". Cei de față au respins cu indignare intrigile unor persoane de la Catedra de pian (D.M.) și au recomandat Rectoratului să propună Consiliului profesoral aprobarea atestării pe post a profesoarei Silvia Șerbescu.

Rectorul și Maxim Crișan au spus că dosarul Lidiei Cristian trebuie completat cu unele acte privind studiile la Conservatorul din București și la Școala Normală de Muzică de la Paris. Cât privește învinuirile că „se complace în cercuri de reacționari", nu puteau fi luate în considerare.

La sfârșit s-a decis ca documentele personale ale celor patru profesori, avizate de Consiliul profesoral (Senat) și Rector să fie depuse la Comisia Superioară de Diplome, ministrul adjunct Ștefan Bălan, angajându-se să-l informeze, despre cele discutate la secția de partid, pe acad. Ilie Murgulescu, președintele Comisiei respective. Peste câteva zile, academicianul Ilie Murgulescu, personalitate admirabilă, deosebit de atent față de problemele oamenilor, mi-a comunicat, oficial,

că a studiat, împreună cu profesorul George Breazul, membru din partea Conservatorului în Comisia Superioară de Diplome, documentele celor patru profesori și că va propune membrilor Comisiei să voteze atestarea fiecăruia pe postul de profesor deținut până în prezent.

Deoarece Comisia s-a întrunit de-abia la sfârșitul lunii august 1958, la Conservator au continuat zvonurile în legătură cu atestarea profesorilor citați. Așa se explică faptul că profesoarele Florica Musicescu și Cella Delavrancea (pe care le cunoșteam de prin anii 1953 și 1954) mi-au trimis, la începutul lui august, câteva rânduri, rugându-mă:. „Să nu uitați de situația doamnelor Silvia Șerbescu și Lidia Cristian..."

La 10 septembrie 1958, acad. Ilie Murgulescu mi-a comunicat hotărârea Comisiei Superioare de Diplome, de atestare pe posturile ce le dețineau a profesoarelor de pian Silvia Șerbescu și Lidia Cristian și a profesorului Ioan Șerfezi. Membrii Comisiei au amânat, însă, atestarea pe post a profesorului Tiberiu Alexandru, astfel că în anul 1959 reputatul folclorist mi-a trimis un memoriu, pe care l-am prezentat, spre informare, d-lui profesor Octavian Lazăr Cosma, pentru istoria Conservatorului din București.

În noiembrie 1958, Rectoratul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a organizat o adunare „a cadrelor didactice și a studenților din anii mari...", la care am fost invitat. După discuții extrem de interesante, bogate în idei și propuneri, am socotit potrivit să-mi exprim propriile opinii. Maestrul Mihail Andricu le-a sintetizat într-o epistolă, pe care am publicat-o în *Adevărul literar și artistic* din 12 mai 1998. Iată câteva fraze:

„Precizarea d-tale că studenții de la Conservator trebuie să învețe muzică și mai puțină ideologie a restabilit menirea școlii noastre muzicale. Am fost încântat de poziția exprimată cu privire la atestarea profesoarelor de pian Lidia Cristian și Silvia Șerbescu. Într-adevăr, ele și-au câștigat, prin rezultatele concrete de la catedră, dreptul de a fi atestate profesoare.

Pe mine m-a bucurat foarte mult că ai menționat între tinerii compozitori de talent pe elevii mei Ștefan Niculescu, Doru Popovici și Aurel Stroe, ca și pe Pascal Bentoiu..."

Îmi îngădui să reproduc și primele fraze din scrisoarea primită de la maestrul Ioan Șerfezi, datată 22 octombrie 1959: *„Stimate Tovarășe Țugui, În primul rând vă rog să binevoiți a primi expresia sincerelor mele mulțumiri și a profundei mele recunoștințe, pentru atenția pe care mi-ați acordat-o în rezolvarea cazului meu de la Conservator. Atitudinea Dv. înțelegătoare și rezolvarea justă a atâtor probleme complexe este recunoscută și apreciată ca atare de către toți oamenii cinstiți..."*

Și astăzi îmi amintesc cu pietate, admirație și desăvârșit respect de Doamna Constanța Erbiceanu, de Doamnele Florica Musicescu și Cella Delavrancea, care au dovedit responsabilitate și curaj, solicitând celor cu oarecare putere să intervină și să înlăture posibile erori și nedreptăți. Comunicarea onestă între oameni de bună-credință, poate preveni și chiar învinge Răul din societate, cu condiția respectului pentru adevăr și concetățeni...

1991-2003

Constantin CATRINA

Muzicienii noştri şi viaţa muzicală din Transilvania

Corespondenţă inedită

În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi încă în alţi zeci de ani de la începutul secolului XX au existat în Transilvania numeroase asociaţii şi societăţi culturale şi bisericeşti care au avut ca obiectiv propăşirea artelor: plastică, literatură şi muzică; dintre acestea **Astra** şi **Societatea pentru crearea unui fond de teatru român (S.T.R.)** se vor impune în mod cu totul special. Folosindu-se de cadrul organizatoric şi, evident, de renumele, lor, corurile au constituit mai întotdeauna liantul unor noi începuturi artistice; din cadrul acestor mici reuniuni muzicale se vor selecţiona interpreţi pentru piesele de teatru, pentru diferite concursuri cu caracter literar şi muzical. Ascultându-l, de pildă, pe cântăreţul Nicolae Popovici (1857-1897) cu prilejul concertului de constituire a **Reuniunii muzicale din Caransebeş**, cronicarul evenimentului nota cu entuziasm: „Iată şi aici un exemplu spre a proba că ce păcat că **Societatea pentru fond de teatru român** nu poate încă dispune de un capital atât de mare, ca să acorde stipendie unor tineri cu talent muzical." (*Familia*, Oradea, anul XIII, 1877, p. 204)

Şi chiar în primii ani ai secolului XX, în 8 iunie 1903, vicepreşedintele S.T.R.-ului, Virgil Oniţiu (1864-1915), arăta că „...în scopul de a pregăti puteri de seamă pentru arta dramatică şi muzicală, va oferi stipendii la tineri ori dame cu aplecare către cariera dramatică ori muzicală. (Constantin Cuza şi Maria Lambucă, *Societatea pentru crearea unui fond de teatru român*, Braşov, Casa judeţeană a Creaţiei Populare, 1971, p. 118)

Beneficiind, deci, de ajutorul financiar al S. T. R., tinerii studioşi în domeniul muzicii se vor face repede cunoscuţi; turneele artistice din anii 1911, 1912 şi 1913 – „o inovaţie pe teren cultural-artistic şi muzical, cuprinzând în program doine, arii româneşti, arii clasice, duete şi terţete, din opere şi oratorii din literatura clasică" (Ştefan Mărcuş, *Muzica teatrul în Bihor*, Oradea, Tiparul tipografiei diecezane, 1935, p. 144) – vor aduce la rampa scenei transilvane, mai ales, interpreţi lirici şi instrumentişti precum: Ştefan Mărcuş, Ionel Crişan, Aca de Barbu, Alma Cornea şi Ana Voileanu, cât şi alte nume evidenţiate cu prilejul concursurilor de creaţie ale artei sonore autohtone: Guilelm Şorban, I. Cl. Juga, Aurel Popovici, Dariu Pop şi alţii. (Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. VII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986, p. 376-38)

Evident, în acest mănunchi de scrisori inedite, ne vom întâlni şi cu numele lui George Enescu, Tiberiu Brediceanu, Filaret Barbu, Constantin Bobescu, Paul Richter, A. P. Bănuţ şi Horia Petra-Petrescu, Traian Grozăvescu, Nicu Corfescu, Timotei Popovici, cu Nicolae Stoicovici şi George Ucenescu care, în împrejurări artistice speciale, vor contribui la propăşirea şi dinamizarea vieţii muzicale româneşti din Transilvania, atât prin interpretare, cât şi prin creaţie şi pedagogie

muzicală. Citindu-le astăzi „destăinuirile" vom parcurge, împreună cu ei, cu muzicienii noștri, acele câteva aspecte din viața lor, împreună cu reușitele artistice și de creație pentru care au lucrat cu dârzenie și devoțiune.

I

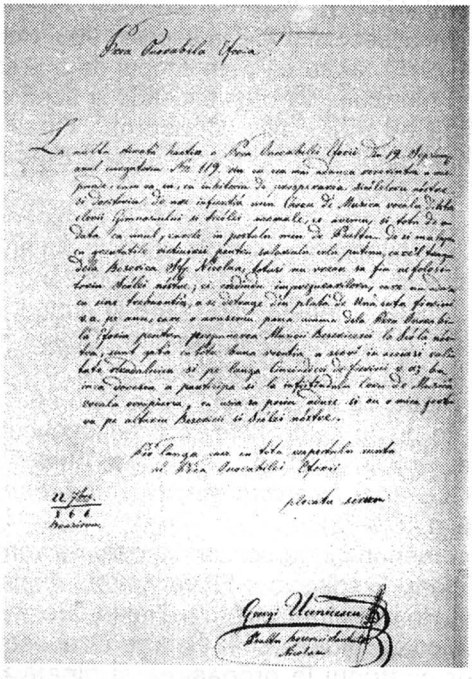
George Ucenescu către Eforia școalelor din Brașov

Brașov, 19 august [1]870

Către Onorabila Eforie a școalelor gimnasiali și normali rom[ânești] răs[ăritene] din Brașov

Onorabilă Eforie[1],

Subscrisul ca profesore de musica bisericească a cântat în clasele gimnasiali și normali în 6 ore pe săptămână gratis de la anul 1854 și până la anul 11864; cari de la 1864 în trei ani a primit subscrisul câte 100 fiorini pe fiecare an după hotărârea Onora[bilei] Eforii și în fine pentru anii 1868, 69 și 70 numai câte 50% v[alută] a[ustriacă].



[1] Arh. st. Brașov. *Fondul Eforia școalelor*, dosar nr. 220.

Subscrisul acum vă roagă prin aceasta ca Onor[ata] Eforia să binevoiască a lua în dreapta considerare anii de serviție, osteneala și responsabilitatea ce cade pe subscrisul pentru studiul său de cântare (ce este obligat în clasele normali) să decidă pe viitor, dacă se poate, un salariu mai potrivit, cel puțin măcar fr.[anci] 100 v.[alută] a.[ustriacă] pe an, mai cu seamă din acest punct de vedere, ca: subscrisul inspectorat de școale prin instrucțiunea sa din anul 1869 paragraf 46 împărțește cântarea bisericească cu desăvârșire în 4 ani; așa că oricare elev cu fire de cântare și auz bun – [i]eșind din clasa 4-a normală să fie în stare a cânta în biserică la strană după tipic.

Profesorul de cântare are și va avea totdeauna de lucru compunând aceste cântări pe semne musicali vizibile și pe cel mai lesnicios metod, a cânta elevilor măcar 6 ore pe săptămână.

Prin urmare subscrisul pretinde cu tot dreptul acest mic salariu iar neputându-se încuviința aceasta de Onorabila Eforie – nu rămâne alta decât aceea, ca: Onorabila Eforie să așieze alt profesor de musica bisericească în locul subscrisului iar subscrisul mulțumindu-să și el cât de puțin la cultivarea elevilor săi.

Rămân al Onorabilei Eforii stimator și voitor de bine!

Grigore Ucenicescu[1], protopsalt și profesor de musica bisericească

II

Reuniunea Femeilor Române din Brașov către Nicolae Stoicovici

Brașov, 1/14 septembrie 1905

Stimate d[omnule] Stoicovici[2],

Frumoasele rezultate, ce le-ați dovedit cu elevele Internatului nostru de cântări[3], a îndemnat comitetul nostru să vă aleagă în aceleași condițiuni ca și până acum și pe anul școlar 1905/6 de profesor de cânt pentru internat.

Vă rugăm să binevoiți a primi funcționarea fixând orele în înțelegere cu ceilalți colegi și colege.

Brașov în șed[ința] Comitetului R[euniunii] F[emeilor] R[omâne] ținută în 1/4 septembrie 1905.

Elena Săbădean — președintă

Ioan Lenger — secretar

[1] George Ucenescu (1828-1896), protopsalt, profesor și compozitor de muzică bisericească în Șcheii Brașovului.

[2] Arh. st. Brașov. *Fondul Reuniunea Femeilor Române din Brașov*, doc. nr. 6148.

[3] *Internatul de fetițe* s-a înființat în anul 1866 (Arh. st. Brașov, FRFR Brașov, doc. nr. 1095 și doc nr. 2185). Despre Nicolae Stoicovici vezi studiul nostru: *Privire asupra unui capitol de învățământ muzical românesc la Brașov (1850-1918)*, în *Studii de Muzicologie*, vol. XIX, București, Editura Muzicală, 1985, p. 214-236.

III

Augustin Bena către Societatea pentru crearea unui Fond de Teatru Român Braşov[1]

Sibiu, 8 septembrie 1909

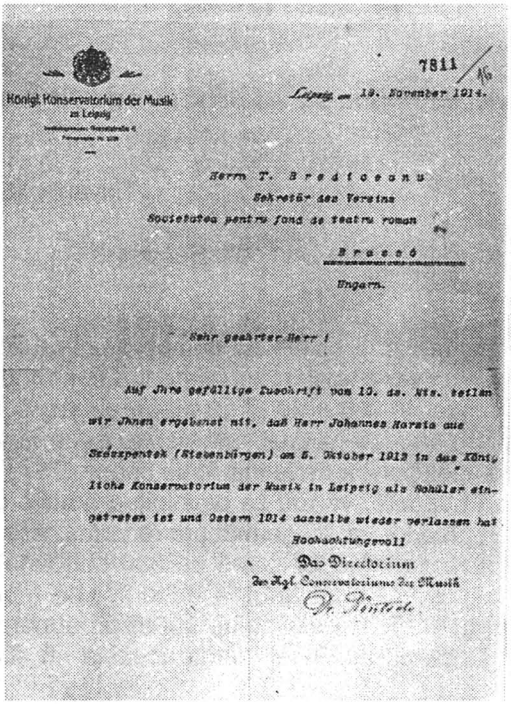
Onorat Comitet Central!

În legătură cu scrisoarea Onoratului Comitet nr. 88/[1]909 pentru cenzurarea compoziţiilor d-lui Dr. I. Iuga[2] am onoare a raporta[:]

1. „ Cântece şi plângeri" – o colecţie de cântece poporale parte noi, parte publicate mai 'nainte şi de alţi autori, ar costa tiparul pentru 1000 ex[emplare] cca 200 cor[oane]. Ar fi de dorit, ca autorii noştri, când publică piese poporale aranjate, să se intereseze puţin de literatura noastră muzicală şi să nu se ocupe tot cu aranjarea de cântece poporale, cari sunt deja fixate.

[1] Arh. st. Braşov. *Societatea pentru crearea unui Fond de Teatru Român*, doc. nr. 7752/11.

[2] Iustin Claudiu Iuga, compozitor; cele câteva cronici muzicale publicate în ziarul *Înfrăţirea*, Cluj, 1920, le-a semnat astfel: Iustin Cloşca-Juga.



Königl. Konservatorium der Musik
zu Leipzig

7811/16

Leipzig, am 10. November 1914.

Herrn T. Bredeceanu
Sekretär des Vereins
Societatea pentru fond de teatru roman
Brasso
Ungarn.

Sehr geehrter Herr!

Auf Ihre gefällige Zuschrift vom 10. ds. Mts. teilen wir Ihnen ergebenst mit, daß Herr Johannes Horeia aus Sedezpentek (Siebenbürgen) am 5. Oktober 1913 in das Königliche Konservatorium der Musik in Leipzig als Schüler eingetreten ist und Ostern 1914 dasselbe wieder verlassen hat.

Hochachtungsvoll

Das Directorium
des Kgl. Conservatoriums der Musik
P. Simrock

Poporul nostru e atât de bogat în cântece, încât este material destul de vast pentru toți compozitorii, însă fiecare să aranjeze altele. La dl. Iuga, de exemplu, întâlnim în piesa a doua („Trecut-o bădița dealul") o cântare care stă foarte aproape de bucata d-lui I[acob] Mureșianu[1], „Dorul meu", care să cântă sub numele lui deja de zeci de ani. Piesa a patra („Frunză verde") s-a cântat deja de 3 ani înainte, în concerte.

2. „Nu mă părăsi" e o romanță poporală aranjată și tipărită de A. Bena[2], în anul trecut, sub numele ei original, „Nu m-abandona".

3. „Doine și cântece poporale românești". Tot cele observate mai sus; „Mâncete bade amarul" e fixat de I. Vidu[3]; „Lung e drumul Clujului" asemenea e fixată doina.

4. Piesa teatrală „Moise Păcurarul" e necompletă și nu se poate censura.

Cu aceste observații propun să i se voteze un ajutor de 200 cor[oane] atrăgându-i-se atențiunea, că dacă va mai tipări să publice numai piese noi.

Al Onoratului Comitet cu profund respect,

Bena, prof. de musică

[1] Iacob Mureșianu (1857-1917), compozitor, dirijor și profesor.

[2] Augustin Bena (1880-1962), compozitor, dirijor și profesor.
Pentru alte detalii privind viața și activitatea muzicianului respectiv, vezi: Susana Comana Bosica, *Augustin Bena. Contribuții documentare*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2000.

[3] Ioan Vidu (1863-1931), compozitor, dirijor și profesor.

IV

Aurel Popovici către Societatea pentru Fond de Teatru Român

Ticvaniu Mic, 5 octombrie 1910

Stimate Domnule Secretar!

Am onoare a trimite aici 5 caiete cu compoziţiuni muzicale în 18 bucăţi (3 bucăţi pentru coruri de copii, 3-4 voci; 9 bucăţi pentru coruri bărbăteşti, în 4 voci; 5 bucăţi pentru coruri mixte, în 4-6 voci şi o *baladă* pentru cor mixt, în 6 voci cu acompaniament de pian) aranjate şi destinate pentru a forma vol[umul] al II-lea (în circa 100 pagini) al compoziţiunilor mele muzicale tipărite.[1]

Având aceasta în vedere, vă rog să binevoiţi a admite cântecele mele spre cenzurare, şi dacă valoarea lor va atinge măsura recerută, a le propune comitetului pentru a mi se vota spre tipărirea lor suma de 600 cor[oane], puse la dispoziţia comitetului pentru sprijinirea, în tot anul, a editorilor de melodii populare (vezi adun[area] gen[erală] [a S. T. R.] din an[ul] 1908; propunerea D[omnu]lui Valer Braniştе[2] punctul 8). Dacă nu mă înşel, suma aceasta nu ştiu să se fi dat cuiva până acum.

La caz dacă voi putea fi sprijinit cu suma recerută [pentru] tipărirea opului meu, mă şi angajez a scoate anual – în editură proprie – 100 pagini tipar, compoziţii proprii şi aranjamente de cântece populare pentru tot felul de coruri, punând în tot anul 10 esemplare la dispoziţia comitetului.

Dacă din orişicare motiv, nu voi putea fi sprijinit din fondul acesta, rog a mi se vota – dacă se poate – vreun premiu din „Fondul Dr. I. Mihu" destinat de fondator (la adunarea generală din anul 1909 la Alba Iulia) pentru premierea pieselor teatrale şi compoziţiunilor muzicale.

Repetându-mi rugarea, aşteptând retrimiterea manuscriptului meu cenzurat şi însoţit de un răspuns favorabil sunt nădăjduitor, Ticvanu Mic, la 5 octombrie 1910.

Cu distinsă stimă, Aurel Popovici[3]

---

[1] Arh. st. Braşov. *Societatea pentru crearea unui Fond de Teatru Român*, doc. nr. 7754/4.

[2] Valeriu Braniştе (1869-1928), publicist şi om politic.

[3] Aurel Popovici, teolog şi compozitor. A compus lucrări corale şi instrumentale; a participat la concursurile de creaţie muzicală: „Fondul Dr. Ioan Mihu" (1911) şi „George Enescu" (1913).

V

Ştefan Mărcuş către Aurel P. Bănuţ

Viena, 11 noiembrie 1911[1]

Frate Aurel![2]

În fine am primit şi oficios rescriptul despre absolvirea soborei de didactru. Îmi ţin de datorinţă să-l înaintez, să vă convingeţi despre adevăr şi din actul oficios, cu rugarea, ca să ai bunătatea să mi-l înapoiezi. În Reversul amintit am fost silit ca să mă oblig, că la cas deacă aş părăsi Academia ori din bună voie ori fiind eliminat, taxa de didactru o voi rolui în întregimea ei. Fără nici un pericol cred că am putut subscrie acest act.

Sunt invitat de Societatea Arbeiterverein ca să iau parte cu un rol mai mic la reprezentaţiunea operei „Die Verschmorenen" de Schubert[3]. Fiind în fruntea acestei Soc[ietăţi] – la reprezentaţie interesează mai mulţi critici importanţi – natural că am primit. În septămâna trecută am avut inspecţie de director la cl.[asa] de operă. Succes peste aşteptare. În cea viitoare cânt la o seară Liszt[4], 4 cântece franţuzeşti.

Îţi mulţumesc pentru timbrarea emitentei – primind timbre ţi-l înapoiez.

Târgul încă nu s-a închis. Până la Crăciun avem speranţa bună să se isprăvească. Am să încep în colonie serile de popice, unde nu voi lua parte.

Tot cele vechi, cu muncă multă şi sănătoşi. Aş dori să mai aud ceva şi despre tine.

Dorindu-ţi cele bune, cu sănătate, te sărut frăţeşte.

M[ărcuş] Ştefan[5]

[1] Arh. st. Braşov. *Fondul S.T.R.*, doc. nr. 7788/18.

[2] Aurel P. Bănuţ (1881-1970), scriitor, ziarist, director artistic al S.T.R.

[3] Franz Schubert (1797-1828), compozitor.

[4] Franz Liszt (1811-1886), compozitor, pianist, dirijor şi pedagog.

[5] Ştefan Mărcuş (1886-1953), cântăreţ, avocat şi inspector al artelor pentru Transilvania şi Banat. Noi date despre Ştefan Mărcuş vezi la: Octavian Lazăr Cosma, *Ştefan Mărcuş,... „Tenor cu viitor mare"*, în *Muzica*, Bucureşti, nr. 3, 2001, p. 66-82.

VI

Horia Petra-Petrescu către Ştefan Mărcuş

Braşov, 31 mai 1913

Dragă Mărcuş[1],

Mă bucur din inimă de succesele repetate în turneul acesta. Eram sigur de ele – dar mă umple de încredere în viitor faptul că şi publicul s-a arătat mulţumit. Dacă se interesează publicul este un semn că viaţa noastră culturală începe să fie mai intensivă.

În nr. 3 al „Revistei teatrale"[2], care apare la 10-15 zile, vă aduc fotografiile şi un articol despre turneu[3].

Noi ne pregătim pentru Congresul femeilor române[4] şi sperăm să avem o mulţime de oaspeţi.

Pregătiri febrile la cor, pentru „Cavaleria rusticana" şi „Şezătoarea"[5].

De-ar putea fi şi Tib.[eriu] Brediceanu[6] la probe – acum e la Lukács pürdö[7] pentru dureri reumatice – de sărbători speră să fie aici.

---

[1] Ştefan Mărcuş (1886-1953), prim tenor la Opera din Troppau şi apoi la Teplitz – Salzburg unde interpreta roluri din operele: *Boema, Faust, Povestirile lui Hoffmann, Rigoletto, Nevestele vesele din Windsor, Madama Butterfly, Flautul fermecat* etc.

Din anul 1910 este trimis, ca bursier, de către Societatea pentru crearea unui Fond de Teatru Românesc (S.T.R.), la Academia de Muzică din Viena. În această calitate, vara, între anii 1911-1914, participă la turneele artistice din Ardeal şi Banat.

Revenind în ţară, la Oradea, profesează avocatura; este inspector al artelor, pentru Ardeal, Banat, Crişana, până în anul 1939.

Din anul 1945 este arhivar la Cluj.

[2] *Revista Teatrală* (1913-1914), publicaţie bilunară patronată de către S.T.R.; director şi redactor responsabil: dr. Horia Petra-Petrescu.

[3] Pentru programul turneelor artistice (teatrale şi muzicale), iniţiate de către S.T.R., vezi: Ştefan Mărcuş, *Un turneu muzical*, în *Revista Teatrală*, Braşov, nr. 3, mai-iunie 1913, p. 159; *Două turneuri artistice (1912-1913) ale foştilor noştri bursieri*, în *Revista teatrală*, Braşov, nr. 5, septembrie-octombrie 1913, p. 339.

[4] Cu referire la Congresul femeilor române de la Braşov (1913) iniţiat de către Maria Baiulescu (1860-1914).

[5] În zilele de 3, 5 şi 7 iunie 1913, cu prilejul *Congresului femeilor române de la Braşov*, Reuniunea de muzică (dirijor Gh. Dima) prezintă, într-un spectacol de amploare, lucrările: *La şezătoare* (scenă lirică) de Tiberiu Brediceanu – şi nu *La seceriş* cum se poate observa în unele lucrări de specialitate (C. Zamfir, *George Dima*, Bucureşti, 1974, p. 120) – şi *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. au interpretat: Veturia Triteanu, Elena Juga, George Folescu, Ştefan Mărcuş şi Maria Moga; regizori: Hans Bulhard şi A. P. Bănuţ.

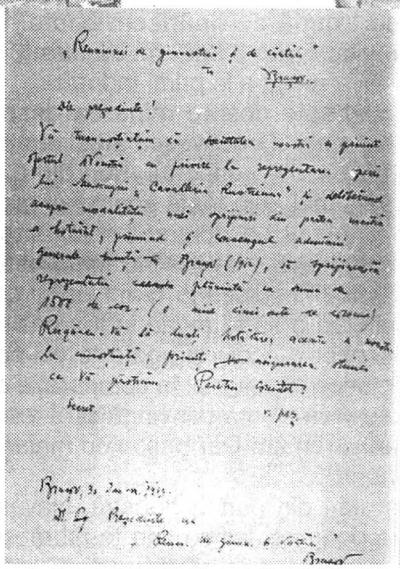
[6] Tiberiu Brediceanu (1877-1968), compozitor şi folclorist, membru fondator al Operei Române şi al Teatrului Naţional din Cluj (1919), al Conservatorului de Muzică din Cluj şi al Societăţii Compozitorilor Români (1920).

Din anul 1913 a îndeplinit şi funcţia de secretar al S.T.R.; în această calitate, Tiberiu Brediceanu a semnat şi câteva rapoarte de activitate cu tema: *Chestiunea teatrului nostru* şi *Societatea pentru fond de teatru român* (1914); *Problema teatrului şi a muzicii la Braşov* (1940).

[7] Lukács-pürdö – băi pentru tratament în oraşul Buda (Ungaria).

Vă sărut pe toți cordial și vă doresc tot binele. Unde să vă trimit revista? Salutări bunilor cunoscuți din Selište[1]!
Al tău,

Horia Petra-Petrescu[2]



[1] Bibl. Academiei Române - Cabinetul de manuscrise. *Fondul Ștefan Mărcuș*, S/6/CVXXXIII.

[2] Horia Petra-Petrescu (1884-.1962), publicist și scriitor. Între anii 1913-1914 a condus *Revista teatrală* de la Brașov.

VII

Traian Grozăvescu către Ştefan Mărcuş

Lugoj, 21 august 1926

Dragă frate Ştefane!

Scrisoarea ta am primit-o şi mă grăbesc a-ţi răspunde d-aici, fiindcă mâine plecăm deja la Viena.

Înainte de toate primeşte, Ştefane dragă, felicitările noastre de numirea ta. Sper şi o doresc din tot sufletul, ca bunul Dumnezeu să te ajute şi să-ţi dea în fine bucurie în noul tău post de prefect de unde numai invidia şi intrigi te-au scos.

Apropos! Invidie – intrigi! Referitor la articolul apărut în *Nagyváradi Estilap*. Este un articol intenţionat răuvoitor atât din partea ziaristului cât şi din partea individului al cărui nume [refuz] a scrie aici – ar fi o îndejosire epistolei aceste.

Articolul întreg este bazat pe minciuni şi calomnii, ceea ce reiese din faptul că Opera – care a dus chestia înaintea judecăţii – a fost refuzată. Este caracteristic însă, că eu până azi n-am nici o înştiinţare de la judecătorie.

În general cum sunt eu tratat în ţara mea natală – ar trebui să scriu o „tragedie" ori poate mai bine zis „comedie". De exemplu, am azi aici un concert la care biletele erau deja vândute înainte ce fixasem termenul. Totuşi scriau ziarele din Timişoara că concertul meu a fost abzis din cauză că lumea n-a voit să participe. La acest concert după ce tipărisem bilete, le-am trimis la Direcţia financiară pentru a le ştampila. Frate dragă, mi-au furat 2 loje pur şi simplu, şi de-abia prin parchet şi poliţie mi-a reuşit a le primi îndărăt.

Şi organul oficios vorbeşte despre mine ca despre un străin. Am citit o depeşe oficioasă în care se scrie: „Grozăvescu artist străin a cântat azi un concert în limbă străină". Era vorba despre concertul meu din Caransebeş, unde era cu mine Tiberiu Brediceanu personal şi în toată seara cel mai mare succes l-am avut cu doinele sale, aşa că publicul l-a aclamat chiar şi pe el. Martor este el în persoană. Iartă-mă, Ştefane dragă – că-ţi scriu toate astea, dar tu mă înţelegi şi ştiu că afară de tine şi Tiberiu Brediceanu n-am pe nimeni cu care să pot vorbi sincer. Mă bucur deja acum, că o să te revăd în toamnă la Viena. O să am poate ocazia să mă auzi la Volksoper d-acolo şi poate te vei convinge personal despre calităţile mele ca artist – în orice caz numai în comparaţie cu cei d-aici!

Dar parcă Dumnezeu vrea să mă convingă că n-am ce căuta acasă. Vezi ce trist este asta pentru un artist român! Dar destul cu melancolia![Ne bucurăm de a ta revedere în curând la Viena[1].

Ce-ţi fac copiii? Sărută-i din partea noastră. Nevasta mea vă trimite multe salutări – eu sărut mâinile doamnei iar pe tine te-mbrăţişez cu drag. Al tău vechi sincer devotat,

Grozăvescu[1]

[1] Bibl. Academiei – Cabinetul de manuscrise. *Fondul Ştefan Mărcuş*, S/21/CLXXXIII.

VIII

Filaret Barbu către Mihail Gr. Poslușnicu

Lugoj, 15 aprilie 1927

Stimate domnule profesor[2],

Cu data de azi apare *Revista muzicală*[3] a asociațiunei noastre[4], pe care vă rugăm s-o faceți cunoscută și-n părțile D[umnea]voastră. Știu cu ce greu poate să se susțină o publicațiune românească; noi contăm la bănățeni să ne dee sprijin material, iar de la frații munteni și moldoveni, cerem sprijin moral.

Am reprodus o parte din articolul Dv. „Instrumente muzicale la români"[5], care interesează pe cititorii noștri. Vă rog, a ne scrie câte-un articol pe seama revistei noastre, căci – cum bine știți – în materie muzicală avem așa puțini scriitori și referenți muzicali.

La scrisoarea Dv.[6] n-am putut răspunde, căci nu eram în Lugoj; de câteva săptămâni sunt iarăși acasă, reîntorcându-mă [de] la Viena. Până azi am avut foarte mult de lucru, chiar și azi sunt ocupat cu administrația revistei. Referitor la activitatea maestrului I. Vidu[7], o să vă comunic imediat după ce primesc de la Dv. întrebările, căci nu înțeleg despre care activitate este vorba.

Vă rog, a ne trimite rev[ista][8] Dv.; vom face acum schimbul cu a noastră, pe care v-o trimit poimâine, în mai multe exemplare.

Cu stimă, Filaret Barbu[9]

---

[1] Traian Grozăvescu (1895-1927), tenor de mare talent. A debutat la Cluj (decembrie 1920) în *Madama Butterfly* de G. Puccini. A mai cântat la București, Viena, Budapesta, Berlin interpretând roluri de referință pentru operele: *Boema, Tosca, Aida, Carmen, Rigoletto.*
Presa de specialitate îi alătură numele de cel al lui Enrico Caruso.
Despre activitatea solistică desfășurată de Traian Grozăvescu la Opera Română din Cluj, vezi: Ion Gherghel, *Viața muzicală în Ardealul de după Unire*, Cluj, Tipografia Națională, 1939, p. 18-19; Jean Bobescu, *Vocea de aur a lui Traian Grozăvescu*, în: Iosif Sava, *Amintirile muzicienilor români. Dialoguri. Evocări. Confesiuni*, București, Editura Muzicală, 1982, p. 26-28; Liviu Brumariu, *O voce de neuitat în marea artă a muzicii de operă*, în *Opinia Națională*, București, nr. 85, 13 martie 1995, p. 5.

[2] Bibl. Academiei Române – Cabinetul de manuscrise. *Fondul Mihail Gr. Poslușnicu*, S/8/CLXXII.

[3] *Revista Corurilor și Fanfarelor Române din Banat* (data apariției primului număr: 15 aprilie 1927).

[4] *Asociația Corurilor și Fanfarelor Române din Banat* (1926-1949).

[5] Compară cu textul articolului: Mihail Gr. Poslușnicu, *Instrumente muzicale la români*, în *Armonia*, Botoșani, nr. 5-6, 1926, p. 1-7 și nr. 7-8,. 1926, p. 1-9.

[6] Mihail Gr. Poslușnicu (1871-1936), pedagog, muzicolog, compozitor și dirijor.

[7] După cele publicate în *Istoria musicei la români*, București, Editura „Cartea Românească", [1928], p. 101, se poate constata că Mihail Gr. Poslușnicu nu a avut la îndemână, în timpul adecvat, informațiile solicitate lui Filaret Barbu, cu privire la viața și activitatea compozitorului bănățean Ioan Vidu (1863-1931).

[8] *Armonia*, revista profesorilor de muzică, Botoșani, 1924-1935.

[9] Filaret Barbu (1903-1984), compozitor, dirijor și profesor.

IX

Societatea filarmonică din Braşov [către Constantin Bobescu]

Braşov, 1928

Domnule Preşedinte[1]

Legăturile între societăţile noastre[2] trebuiesc căutate înapoi cu câteva decenii şi chiar dacă eu nu le-aş şti istoricul societăţii noastre ni le arată, că au fost mari şi foarte prieteneşti, mai ales în timpul când regretatul maestru G. Dima a fondat şi a ridicat societatea d[umnea]v[oastră] şi când de nenumărate ori am avut plăcerea a conlucra la prestaţiile marilor oratorii şi opere. Ne bucurăm că această societate după un repaus, care şi pe noi ne-a durut, dezvoltă o activitate demnă de trecutul ei[3] - fapt care ni-l confirmă mai mult zelul conducătorilor. Dorim din suflet ca aceste legături să fie trainice şi de durată.

X

A. H. Cohen către Direcţia Minelor din Petroşani

1929

Domnule director!

Înainte de a se ambarca, anul acesta, pentru America, marele nostru maestru George Enescu, cu ocazia turneului ce-l întreprinde în acest sezon, ar dori să vă viziteze şi să dea un concert în seara de joi, şapte noiembrie a.c. în oraşul D[umnea]voastră[4].

---

[1] Arh. st. Braşov. *Fondul Societatea filarmonică din Braşov*, pachetul 1, dosar nr. 1-3; corespondenţă, în ciornă, nedatată şi nesemnată.

[2] Cu referire la concertele vocal-simfonice ale Reuniunii de gimnastică şi cântări susţinute, în mod special, cu sprijinul Societăţii filarmonice din Braşov, precum: N. W. Gade – *Cruciaţii; Crăiasa ielelor*; C. Kreutzer – *O noapte în Granada*; G. F. Händel – *Juda Macabeul; Josua*; J. Haydn – *Anotimpurile* şi *Creaţiunea*; R. Schumann – *Cei doi grenadieri*; Felix Mendelssohn Bartholdy – *Elias*; G. Dima – *Mama lui Ştefan cel Mare, Hora, Salvum* etc.

[3] Cu referire la reluarea activităţii Reuniunii de muzică „G. Dima", în anul 1928, sub conducerea compozitorului, profesorului, violonistului şi dirijorului Constantin Bobescu (1899-1992). Din acelaşi an – 1928 – C. Bobescu va fi şi directorul Conservatorului de Muzică „Astra" din Braşov, până în anul 1935, când muzicianul se va transfera la Bucureşti.

[4] Arh. st. Deva. *Societatea Petroşani S.A. Direcţia Minelor Petroşani*, dosar nr. 20, 1929, fila 524. Scrisoarea adresată de A. H. Cohen poartă următoarea apostilă: „Rog a se răspunde că sala o dăm gratuit, iar pentru plasarea biletelor să se adreseze secretariatului".
Cu privire la *Recitalul Enescu* (17 noiembrie), ziarul *Avântul* consemna: „Toţi românii din Valea Jiului au răspuns ca unul la apel, iar în timpul concertului, ca nişte copii cuminţi, au fost numai urechi... A fost un adevărat regal pentru sufletele noastre." (Ţam-bal, *Concertul Enescu*, în *Avântul*, Petroşani, nr. 48, 1929,§ p. 2).

XI

Paul Richter către Primăria oraşului Braşov

Braşov, 15 septembrie 1930

Domnule Primar,

Nevoile neînduplecabile mă constrâng a mă adresa Domniei Voastre cu respectuoasa mea cerere.

Ca introducere cu onoare menţionez, că salariul unui şef de muzică, dotat conform obiceiurilor vechi de dinaintea războiului, n-a fost mare, totuşi i-a dat şefului de muzică posibilitatea să facă anual o călătorie de studii la Viena spre a cunoaşte muzica cea nouă, de a o procura pentru muzica orăşenească.

Astăzi acest salar nu ajunge nici măcar pentru satisfacerea nevoilor de prima necesitate, pentru că:

1. Sunt nevoit a menţine o cameră separată din locuinţa mea, pentru circulaţia oficială, şi s-o încălzesc pe timp de iarnă;

2, Sunt constrâns în exerciţiul funcţiei mele să am o ţinută bine îngrijită – haine şi albituri de corp alese, într-o măsură mai largă decât celelalte ocupaţiuni;

3. La baluri, la petreceri şi aranjamente de binefacere trebuie să contribui la chetele ce se fac, aşa încât retribuţiunea mea, după acest ocaziuni, se cheltuieşte, ba chiar se întrece de multe ori, fără ca să mă pot eschiva de sub această obligaţiune socială, fără a-mi minimaliza prestigiul de reprezentare;

4. Motivat cere oraşul ca şeful ei de muzică să aibă pregătire academică şi implicit o cultură generală vastă. Multilateralitatea obligaţiunilor ce mi se impun în prezent, faţă de vremurile de mai înainte, au crescut în mod considerabil, fiind proeminente în ceea ce priveşte muzica serioasă şi distractivă, şi cu atât mai grav cu cât legile mă silesc să lucrez cu un personal puţin pregătit, contrar trecutului când efectul în activitate a fost consideraţiunea principală şi doar aparenţă de stat;

– toate aceste împrejurări sunt temeinice pentru motivul de a putea declara pe şeful muzicei ca „specialist", cel puţin [la fel] de temeinice ca la multe alte posturi.

Faptul că eu ca [şi] componist şi dirigent am fost pus în faţa obligaţiunilor muzicale grele în Cehoslovacia, Austria şi Germania – poate fi de valoare numai pentru oraşul [nostru], însă cu însemnătate pentru muzica românească; de ex. la Dresden etc. făcându-i propaganda cea mai aprigă.

Din anexatele 3 foi de salar se poate vedea, că la 10 iulie am primit lei 9253, la 1 august 9035 – şi la 1 septembrie 1930 lei 5561, plus o reţinere de 2000 – pentru Casa de economie din care am făcut împrumutul spre a avea din ce acoperi o parte din spesele pentru operaţiunea gravă a soţiei mele, neavând alte mijloace materiale.

PAUL RICHTER-FEIER

anlässlich des 60. Geburtstages von Generalmusikdirektor

PAUL RICHTER

am 16. und 17. November 1935 in Kronstadt-Brașov (Rumänien)

Din sumele de mai sus reiasă că este o imposibilitate de a conduce în mod corespunzător un institut de artă cu 27 angajaţi, specialişti, de a avea încăperi de locuit potrivite şi în plus de a întreţine încă o familie din 5 capete. De fapt în nici o orchestră din lume nu este diferenţa atât de mică între şeful muzicii şi între membrii orchestrei ca la muzica noastră.

În baza motivelor bine demonstrate mai sus, cu onoare rog să binevoiţi a dispune încadrarea mea într-un grad corespunzător, mai înalt, şi repartizarea mea între „specialişti" pentru anul 1931.

Primiţi, vă rog, Domnule Primar, asigurarea deosebitului meu respect ce vi-l păstrez[1].

Paul Richter[2]
Dir[ector] gen[eral] al Orches[trei]
orăş[eneşti]

[1] Arh. st. Braşov. *Fondul Primăriei Braşov. Orchestra orăşenească*, nr. doc. 1583/1930, fila 27.
La întâmpinarea compozitorului şi dirijorului Paul Richter, Primăria oraşului Braşov a formulat următorul răspuns:
Ca răspuns cererei Dumneavoastră pentru înaintarea în salar, avem onoare a vă face cunoscut, conform avizului dat de Comisiunea p[en]t[ru] propuneri de numiri şi înaintări, că în baza dispoziţiunilor legale actualmente în vigoare, cererea D[umnea]voastră nu se poate satisface.
Ordonanţa Min[isterului] de Interne nr. 5200/930/înreg. la Primări sub nr. 28767/23/X a.c./ dispune categoric că „până la noi dispoziţiuni, sub nici un motiv, să nu se mai facă nici un fel de înaintare a funcţionarilor". În afară de acest motiv, nici în baza normelor de salarizare stabilite p[en]t[ru] personalul orchestrei orăş[eneşti] prin hotărârea Primăriei nr. 34800/929, nu vi se poate încă acorda o mărire a salariului bugetar, pentru că în acea hotărâre se dispune că avansarea dintr-o clasă, resp[ectiv] grad la altul superior, se poate face numai după un stagiu de cel puţin 5 ani într-o clasă. Or D[umnea]voastră sunteţi actualmente în gradul V cl. I cu salariul de bază de lei 1350 lunar de la data de 1 ian[uarie] 1927 (de 4 ani), deci încă nu aveţi împliniţi cei 5 ani receruţi spre a putea fi înaintat în gradul următor de salarizare. Din şedinţa Delegaţiei Consiliului Municipal. Braşov, 3/XI 1930.

[2] Paul Richter (1875-1950), compozitor, dirijor, organist şi pedagog de renume european.
Opera de căpetenie a lui P. Richter o formează cele şase simfonii, balada *Pasărea morţii*; poemul simfonic *Contra filistinilor şi bârfitoarelor; Cantata funebră*, compusă pe un text propriu: *Două fantezii româneşti; Trei fantezii pe teme ardeleneşti; Serenada în re major; Suita carpatica*, op. 44 în fa major; *Concertul pentru orgă şi orchestră* şi alte lucrări.
A participat ca şi dirijor la festivalurile muzicale: *Beethoven*, 1920 şi 1927; *Anton Bruckner*, 1924; *Johann Strauss*, 1925; *Waldemar Brausswern*, 1926; *Schubert*, 1928; *Richard Wagner*, 1931 etc. La pupitrul Societăţii filarmonice, condusă de Paul Richter, au participat, ca dirijori şi solişti, muzicieni români şi străini de talie internaţională: Richard Strauss (1921); Felix von Weingartner (1923); George Enescu (1923); Karl Straubel (1921) ş.a.

XII

Nicu Corfescu către Direcția Minelor Petroșani

București, 8 decembrie 1934

Domnule Director general!

Sunt 40 de ani de când muncesc pentru propaganda culturală și artistică în toată România Veche iar cea nouă încă din 1903. Astăzi mă găsesc lipsit de vedere (orb) și cu piciorul drept amputat la Spitalul „Pantelimon", de trei luni de zile. Nu pot merge că am nevoie de o proteză și aceasta costă 5000 lei. Fac apel la generozitatea d[umnea]voastră, rugându-vă respectuos să binevoiți a- mi trimite un ajutor material cum veți crede d[umnea]voastră de cuviință.

În orașul Petroșani am fost de 7-8 ori și am dat concerte ca în orașele mari cu un frumos succes moral și material.

Mulțumindu-vă anticipat, rog să primiți respectuoasele mele salutări![1]

Tenorul Nicu Corfescu

XIII

Direcția Generală a Teatrelor și Operelor Române către Ștefan Mărcuș

Petroșani, 31 martie 1939

Domnule Inspector,

Avem onoare a vă aduce la cunoștință că, în calitatea dvs. de Inspector al Artelor, din Ministerul Cultelor și Artelor, veți avea în supraveghere întreaga mișcare artistică din Transilvania, Banat și părțile ungurene.

În consecință, veți inspecta de câte ori veți crede, școlile de dans autorizate de minister, raportându-ne asupra activității lor și a condițiilor în care funcționează.

De asemenea, veți supraveghea expozițiile colective ambulante pe care le organizează diferiți negustori sau persoane în afară de artă, având grijă să nu producă abuzuri sau fapte care ar putea induce în eroare publicul asupra adevăratei valori a operelor[2].

[1] Arh. st. Deva. *Fondul Direcția Minelor Petroșani*, dosar 11, 1934 (filă nenumerotată).

[2] Arh. st. Deva. *Comisariatul de Poliție Petroșani*, dosar nr. 2, 1938, fila 137.
Adresa respectivă este o copie redactată pe baza Ordinului Ministerului Cultelor și Artelor, nr. 2396; actul în copie, sub această formă, a fost întocmit de către Comisariatul de Poliție Petroșani.

XIV

Administrația Ținutului Someș-Cluj către Prefectura Timișoara[1]

Timișoara, 6 aprilie 1939

Domnule Prefect,

Ministerul Cultelor și Artelor Dir[ecția] Gen[erală] a Teatrelor prin adresa nr. 2398 din 31 martie a.c. ne face cunoscut că D[omnul] Ștefan Mărcuș, inspector al Artelor, a fost delegat și cu lucrări de atribuții referitoare la toate spectacolele publice, în conformitate cu dispozițiile art[icolului] 141-158 din Legea publicată în Monitorul Oficial, nr. 66 din 20 martie 1937.[2]

Pentru îndeplinirea acestor atribuții, avem onoare a vă ruga să binevoiți a dispune să se pună în vedere organelor administrative și polițienești, din cuprinsul ținutului nostru, a se da D[omnu]lui inspector Mărcuș tot concursul, la cerere.

XV

Ioan D. Chirescu către Uniunea Compozitorilor Români București

București, 22 octombrie 1949

Domnule Președinte [Matei Socor],

Subsemnații Ioan Chirescu[3], Nicolae Oancea[4], Achim Stoia[5], Gheorghe Șoima[6] și Ilarion Cocișiu[7], vă aducem la cunoștință următoarele:

Compozitorul Timotei Popovici[8], în pragul celui de al 80-lea an, se află bolnav, aproape orb, lipsit de mijloace materiale, retras în comuna Tincova, jud. Severin. A fost nevoit să se retragă din Sibiu, unde a profesat peste 40 de ani ca profesor, compozitor, dirijor și în genere îndrumător al vieții muzicale, din cauza lipsurilor materiale.

Cântecele lui, în majoritate luate din popor și prelucrate în așa chip ca să fie accesibile maselor, se cântă și apoi fiind publicate...

Vă rugăm să-l propuneți pentru un ajutor din fondul muzical care să-i ușureze anii bătrâneții înaintate[9].

---

[1] Arh. st. Deva. *Comisariatul de Poliție Petroșani*, dosar nr. 2, 1939, fila 74 (copie; Deva, 19 04 1939).

[2] Ulterioarele modificări ale acestei legi au fost publicate în Monitorul Oficial, nr. 225 din 29 septembrie 1937 și 146 din 29 iunie 1938.

[3] Ioan D. Chirescu (1889-1980), compozitor, dirijor al Societății corale „Carmen" (1]827-1950) și profesor.

[4] Nicolae Oancea (1893-1974), compozitor, dirijor și profesor; director al Conservatorului de Muzică „Astra" din București (1935-1948).

[5] Achim Stoia (1910-1973), preot și profesor, dirijor de cor și compozitor.

[6] Gheorghe Șoima (1911-1985), preot și profesor, dirijor de cor și compozitor.

[7] Ilarion Cocișiu (1910-1952), folclorist, profesor și dirijor de cor; pe timpul cât a fost elev la Școala Normală „Andrei Șaguna" din Sibiu a condus corul la îndemnul profesorului de muzică Timotei Popovici.

[8] Timotei Popovici (1870-1950), compozitor, profesor și dirijor de cor.

[9] Biblioteca Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu", București, ms. 73, dosar 19.

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU

„Filele mele de calendar"

Marți 18 aprilie 1995

Am fost un timp profesor de Teorie și Solfegiu, întâi la Academia Regală de Muzică Religioasă, apoi la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București. „Teorie și Solfegiu", așa era intitulată disciplina pe care o predam. Cu o sută cincizeci de ani în urmă, ar fi trebuit să precizez: „Teorie muzicală occidentală", sau „europenească, nouă, lineară, vocală"...

În Seminarul uceniciei mele, muzica se învăța pe două discipline deosebite, cu doi profesori, în două catedre independente: „Psaltichia" și „Muzica vocală", ca și cum Psaltichia n-ar fi fost muzică vocală. Termenul era moștenit și a rezistat până târziu, poate și astăzi. Aproape în tot secolul al XIX-lea, precizarea se făcea necesară, întrucât învățământul Psaltichiei era încă în uz, iar cel al Muzicii apusene de-abia se-nfiripa. Anton Pann nota: *„Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești, Gramatica melodică"*, iar paralel, Ioan Andreas Wachmann preciza: *Principiuri generale de muzică evropenească modernă"* – unul la 1845, celălalt la 1846. Despre *„Solfegiu"* nu se vorbea. De-abia în 1870, Ioan Cartu[1] scria: *„Eserciții și Solfege melodice pentru lectura musicale"* – ca și cum solfegiile n-ar fi exerciții...

Zisei c-am fost profesor de Teorie și Solfegiu. Da! Am dobândit catedra lui Faust Nicolescu prin concurs, după așa-zisa „lege a lui Iorga", cu tot felul de probe, de chichițe administrative, solfegiere în chei, școlărește, dictat melodic și dictat armonic, prelegeri, lecții – o toamnă întreagă, până în februarie, când, reușit între toți candidații – unii rezistând până la sfârșit, alții renunțând pe parcurs –, am fost numit „profesor provizoriu", iar după trei ani, cu concluziile unei comisii și decret regal, să primesc „definitivatul", ca apoi, la reforma învățământului din 1948 – am mai spus-o –, să devin conferențiar, apoi profesor la o catedră de Armonie, unde, după 40 de ani în învățământ, am fost scos la pensie. (Ceilalți, de după 1948, au intrat profesori în Conservator – norocul lor – „prin chemare"; vorba lui Ghiga[2]: **„prin chemare"** au intrat toți nechemații"...).

După documentația existentă aici (extrase din presa timpului, programe de concerte, comentarii de specialitate etc.) se poate înțelege că Ilarion Cocișiu a avut de gând să elaboreze un studiu monografic privind viața și activitatea aceluia care a fost muzicianul Timotei Popovici.

[1] **Ioan Cartu** (1820-1875) – compozitor, profesor de muzică, dirijor de cor.

[2] **Ion Ghiga** (1895-1974) – compozitor, violonist și violist, dirijor, profesor.

Cu o sută cincizeci de ani în urmă n-ar fi fost așa. Pentru a fi profesor de „muzică evropenească", ar fi trebuit mai întâi să mă cheme Humpel, Harfner, Mezzetti, Wachmann, Flechtenmacher, Caudella, să mă supun concursului de împrejurări, să-mi potrivesc activitatea cu funcționarea, posibilitățile și nivelul instituției respective după o programă analitică personală și, nesperând pensionarea, să-mi închei cariera prin deces...[1]

Apărând pe aceste meleaguri – la mijloc de Orient și Occident – într-o perioadă de mari zvârcoliri și prefaceri istorice, am primit permanent vibrații și dintr-o parte, și din cealaltă, în limbă, în religie, în viața publică, în moravuri și năravuri, în artă, în muzică. Vitregiți de soartă, aruncați în calea ambițiilor și poftirilor străine, șovăind mereu între Orient și Occident, am rămas în urmă în multe privințe, datornici progresului, la marginea evoluției societății occidentale. Cronologic, Domnița Ralu Caragea era contemporană cu Beethoven, Anton Pann cu Schumann, înființarea Conservatoarelor din Iași și București cu Wagner, Caudella cu Debussy și Stravinski... Și-acum, hai să fac câteva rotocoale, **„à vol d'oiseau"**, peste cele două secole – al XVIII-lea și al XIX-lea –, în care s-a dospit istoria modernă a muzicii românești. Nu puține lucruri complicate mi-au sărit în cale de când mă aflu muzicant pe acest pământ, dar mai întortocheată decât istoria muzicii românești nu cred că există alta! O fi, pentru că lipsesc sintezele, n-a fost încă elaborată o viziune clară, de ansamblu, asupra aspectelor fundamentale, pentru că există o lipsă de competență sau de interes, au dispărut cunoscătorii Psaltichiei și ai limbilor vechi, pentru că activitatea muzicologică e slab recompensată – nu știu ce-o fi, întrucât fond documentar există din plin, iar problemele muzicii românești contemporane merită îndeajuns atenție în competiție cu problemele muzicii universale... Iată-mă, deci, pornind în zbor, peste perioada cea mai plină, cea mai demnă de interes a istoriei muzicii noastre. Mi-am luat pixul și caietul, mi-am încordat atenția, nu pot însă nota decât sumar, aspecte răzlețe, dar totuși cu suficient răsunet pentru descifrarea fluxului unitar în evoluția evenimentelor.

Uite-l departe, acolo, în zare, pe vremea lui Brâncoveanu, pe Filotei sin Agăi Jipei. După nume vezi cu cine ai de-a face. Era protopsalt – „dascăl muzicos" –, care paradosea meșteșugul Psaltichiei. Multă râvnă și anevoință a pus Filotei în traducerea textelor grecești ale cântărilor și teoriei psaltice: „Tălmăcit-am după puțina mea putere, pre a noastră de țară și de obște limbă"...

Uite-l pe intransigentul ieromonah Macarie, psalt, teoretician, compozitor, portaric al Sfintei Mitropolii. Nu era xenofob. Își apăra sărăciile și nevoile și neamul de invazia fanariotă. Tagma boierească era grecizată, biserica aservită, mânăstirile închinate, cinul monahicesc autohton umilit „toca făină cu satârul pentru perișoarele Sfinției Sale – Egumenul". În strana dreaptă își alinta endofoanele și gorgoanele protopsaltul grec, sosit proaspăt de la Țarigrad. „Când cânta un dascăl grec cu cei de ai neamului nostru, da un sălbatec sunet ca de cucuvae, pe lângă rândunelele bine glăsuitoare"... „De-ar fi cel din neamul acela

[1] Ion Dumitrescu face aluzie la pensionarea sa forțată din Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în 1978, la vârsta de 65 de ani.

cât de ticălos, de ar cânta căprește, de ar gongăni ca dobitoacele, de s-ar schimonosi cât de mult, dar fiindcă este din neamul acela, îndată este și dascăl și desăvârșit și cu ifos de Țarigrad. Dar românul de-ar avea meșteșugul și iscusința lui Orfeu și glasul nu al lui Cucuzel[1], ci al Arhanghelului Gavriil, pentru că este român, îndată îi dau titlul că nu este nimic de el, cântă **Vlahica**, n-ar proforă de Tarigrad și îi împletesc mii de defăimări...De nu va cânta cineva și amestecături de pestrefuri în Sfânta Biserică, nu e primit nici dascăl, iar de va cânta chiar alcătuiri turcești, măcar că nu știe nimic bisericesc, acela este lăudat și desăvârșit și cu ifos de Țarigrad"... Am mai scris-o cândva cu of și amar. Aș vrea să n-o mai scriu...

Uite-l pe Anton Pann, nu numai isteț ca un proverb, ci mucalit ca un cântec de petrecere, înțelept ca Nastratin, dulce-mbunător ca un Heruvic, bucătărind rime, acrostihuri, metafore, zețărind slove și pavugade, luptându-se din greu cu teoretizarea muzicii:

„- Tonul ce este?

- După muzică tonul este puterea sau mărimea unui sunet întreg hotărât a crescendului glas.

- Ce este solfierea sau paralaghia?

- A conglăsui silabele sunetelor pe semnele puse ale melodiei. La aceasta mai întâi pentru orice melodie scrisă ce pune mărturie ce arată care sunet se face începutul melodiei, apoi urmăm semnele sunetelor. Așadar se ia în băgare de seamă cătățimea semnelor și se pronunțiază sunetul care se potrivește la tot semnul când este singur sau cu oarecare compunere.

- Cum se privește-n melodie?

- Prin suire, pogorâre și potrivire.

- Ce este potrivirea?

- Potrivirea este când nu urmează suire sau coborâre, ci se glăsuiesc aceleași silabe pe un baz, cum: pa, pa, pa – vu, vu, vu – ga, ga, ga.

- Dar practica teoretică ce cercetează asupra meșteșugului muzicii?

- Cercetează cum să conglăsuiască începuturile teoriei încât să producă cântărețul și să deosebească sunetele în urmarea lor spre desăvârșirea melodiei armonioase ca să se facă plăcută auzului.

- În câte se-mparte?

- În două: în Melofacere (Cantofacere) și Ritmofacere (Numerofacere)."

Iar despre ethosul glasurilor:

„Al treilea ech se-ncepe simplu cam gărgăunos,
Dar însă este eroic și dulce armonios"...
„Aș șaselea ech urmează mict și cheromatic călcând,
De plâns și de bucurie melodie producând"...

[1] **Ioan Cucuzel** (sec. XII) – vestit cântăreț al Bisericii grecești după Sf. Ion Damaschin, reformator al teoriei muzicale și călugăr la Athos.

Există în aceste stihuri, bizare părând, un miez pe care, muzicant de eşti, îl descoperi; dar există pe deasupra o zvârcolire a limbii care vrea să iasă la lumină...

Ţinut o sută de ani în penumbră de urgia fanariotă, uite-l strălucind, laolaltă cu Macarie şi Anton Pann, pe Antim Ivireanul, cel prea încercat şi în toate iscusit, punând pe limba românească *Octoihul, Psaltirea, Triodul, Catavasierul* – toate cărţile trebuincioase cultului, valabile până azi.

Uite-l pe mitropolitul Filaret, afurisind pe cei care, în loc să cânte catavasii şi irmoase, petrec cu cântece drăceşti...

Uite-l pe Petru Efesiul, venind din Ţarigrad cu noua sistimă a lui Hrisant, uite-i pe Macarie, Anton Pann, Ştefanache Popescu, Theodor Georgescu, Dumitriţă Suceveanu, făcând şcoală în jurul lui...

Uite-l pe Liszt, „zeul pianului", în turneu de concerte la Iaşi şi Bucureşti: „Bea, Barbule, bea!" Şi Barbu sorbea vinul şi oprea în gură galbenii ce-i scotea şi îi săruta...

Uite-l pe arhimandritul rus Visarion, dirigentul corului armonic de ceremonial al Bisericii **Curtea Domnească** şi profesor la Conservator, predând Teoria muzicii occidentale: „Sopranu ieste un vociu mai supţiraticu şi fetiu, iar alto un vociu grossu şi bărbăţelu"...

Uite-l pe Cuza, decretând înlăturarea Psaltichiei din biserici, ca „produs grecesc".

Uite-l pe vornicul Tudorachi Burada cu *„Gramatica românească de note pentru fundamentul chitarei, compusă după cea evropenească"*... „Nota întreagă are patru vremi, o vreme se preţuieşte cât pogori mâna de la umere şi până la genunche, şi aşa patru pogorâri de mână se numesc patru vremi. Aceasta porunceşte că ori de unde se va afla ea, ai să-i zăboveşti vremile, însă vremea dintâi se numără odată cu luarea glasului pe care se va porunci nota, iar trei vremii le numeri în vânt lăsând glasul notei să huiască până ce vor trece vremile deplin"... Sau: „Sunt nouă glasuri despărţite de **Dur** şi **Mol. Dur**-uri sunt şase şi **Mol**-uri trei. **Dur** va să zică glas firesc şi **Mol** glas moale, adică, orice cântec va nimeri într-acest glas, urmează a fi jalnic"...

Uite-l pe Isidor Vorobchievici, profesor de „muzica horale" în Cernăuţi, cu al său *„Manual de Armonia muzicale"*: „Sub compusăciune se înţelege combinarea tonurilor şi armoniilor între olaltă, aşa de nimerit, încât să producă artă carea esecutându-se desfătează auzul, mişcă inima, aduce aminte întruă pusăciune plăcută şi învăpăiază fantezia"... „Musica e un faptoriu de tot principal"... „Combunăciunile armoniei sunt acoardele"... „Educaţiunea deplină se face când învăţăcelul se conduce sistematic şi treptişiu"...

Din presa vremii aflu: că „ghibaciul domn Hafner a condus orchestrul", că „domnul Cuna era întâiul sunător de violină a orchestrului"... că „aria era „o culegătură de note minunate", că „auditorii au fost îndemnaţi de a mărturisi a lor mulţumire prin înnoite aplausuri", că „toate mădulariile s-au învrednicit de bravo

care a agonisit", că s-au produs „primadona Tereza Azdrubal și profesorul de trâmbiță cu clapce I. Maffei"... că „Bombonel Aslan din Iași, răsfățatul, era poliesecutant și fagotist"... că „Ralița cântăreața nu știa nici să citească, nici să scrie"... că „Banul Iancu Peristoli, Vornicul Alecu Pașcanu, Spătarul Neculai Carp, Matei Buhuși și Manolachi Hrisoverghi erau companionii muzicali ai Elenei Tayber, cari împreună aveau dese conveniri muzicale"... că „24 de persoane țineau instrumentele muzicale în mână, dar dintre acestea numai șase sau șapte știau să mânueze acele instrumente"... că „trupele de operă împrumutau garderoba și recuzita de la regimentul de pompieri"... că „Eduard Wachmann era profesorul lui Carmen Sylva de Armonie și Compoziție"...

Rotocolind cerul celor două Principate, fără-ndoială că, de-a lungul a două secole, am văzut multe prefaceri petrecându-se în muzică. Și mai mari și mai mărunte, și mai de ținut minte ori de trecut cu vederea. Dintre toate, am ales spre notare numai pe acelea care mi-au părut mai grăitoare, mai expresive pentru peisajul cultural-muzical al vremii. Asistând la competiția dintre cele două sisteme – psaltic și occidental –, am văzut eforturile primului pentru supraviețuire și biruința celuilalt. Am întâlnit psalți vestiți – „dascăli muzicoși" –, împodobind cu meșteșugul cântării lor oficierea cultului strămbun. Am văzut trupele de operă poposind, stoluri după stoluri, în viața muzicală a Principatelor. Opera, genul popular care, la un moment dat, a avut un cuvânt greu de spus în evoluția artei muzicale, l-a spus și de astă dată. În definitiv, muzica occidentală ne-a asaltat nu prin genul simfonic ori cameral, nici chiar prin cel coral, ci prin operă. Mult m-au impresionat strădaniile pentru românirea textelor în cântările bisericești, înțelegând importanța faptului pentru dezvoltarea limbii și literaturii. Apreciez prezența și conviețuirea celor două sisteme ca pe o zestre benefică, oferind muzicianului român de astăzi un fond de inspirație pe care alte culturi muzicale nu-l au. În sfârșit, scot respectuos pălăria în cinstea înaintașilor – modești compozitori de muzică simfonică, de cameră, de operă, chiar dacă se numesc Flechtenmacher sau Caudella, și nu Ionescu ori Popescu...

Și, cu asta, gata, deocamdată! Destul! Șeherazada vede zorile albind în ferestre și merge la culcare...

Text stabilit și note de Ilinca DUMITRESCU

INTERVIURI

Constantin CATRINA

Lidia Sumnevici
în fața celui mai complex instrument muzical: orga

Mărturisesc că despre orgă și organiști, mai ales cu privire la spațiul transilvan, am avut de gând să adun într-un studiu mai amplu tot ceea ce păstrez, ca informație documentară, despre istoria și unele partituri destinate acestui instrument de mare forță și blândă expresivitate artistică. În ideea celor menționate am purtat îndelungate convorbiri cu dirijorul și compozitorul Norbert Petri (1912-1978), cu profesorul și organistul Eckart Schlandt (n. 20 II 1940) sau cu compozitorul, muzicologul și dirijorul Wilhelm Georg Berger (1929-1993), mai ales atunci când revenea la Rupea (jud. Brașov), locul copilăriei sale; apoi am decupat și tradus, în 1975, ciclul de articole, privind istoria orgilor din Transilvania, semnate de eruditul muzician Franz Xaver Dressler (1898-1981).

Printre mai multe fișe adunate, între care și câteva date referitoare la activitatea restauratorilor Karl și Otto Einschenk din Brașov, am redescoperit versurile (*Concert de orgă*) poetului sibian Radu Stanca (1920-1962), puse acolo cu gândul de a-mi fi de trebuință la vremea unui final de studiu (*Arta organiștilor transilvăneni*):

Cântă-mi din nou din Buxtehude
Bătrâne cantor smuls din veacul meu!
.....
În fiecare tub vegheată-un înger
Și orga-ntreagă pare-un heruvar.
Abia aștept să sufăr și să sânger.
Abia aștept preludiul de cleștar.

În aceeași idee m-a interesat, pentru anumite interferențe, și lucrarea autorilor: Otmar Gergelyi și Karol Wurm, *Historiché organy na Slovensku*, Bratislava, 1982, pe care, spre bucuria mea, am și cumpărat-o cu prilejul unei deplasări documentare în Slovacia. O carte excepțională (hârtie și policromii de cea mai bună calitate), iar conținutul pe măsură.

În anii din urmă, din convorbirile mele cu mai tinerii muzicieni am reținut, de atâtea ori, și contribuția unui alt nume ce stăpânește tehnica și arta de a cânta, din înaltul cerului: pe cel al organistei Lidia Sumnevici (n. 5 V 1932).

Discipol al profesorului și organistului de reputație internațională Helmut Plattner (n. 31 III 1927), nu înainte de a-l fi descoperit pe Victor Bickerich (1895-

1964), organistul Bisericii Negre din Braşov, Lidia Sumnevici a absolvit Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, secţia orgă (1959). Şi-a început activitatea ca profesoară de pian, apoi şi organistă la Biserica Anglicană (1967-1984), iar din 1990 la Biserica Italiană din Bucureşti. Din anul 1963 a fost asistentă şi apoi lector la catedra de orgă a Conservatorului, timp în care a colaborat cu orchestrele simfonice din Bucureşti, Botoşani, şi a susţinut recitaluri de muzică de cameră la Braşov, Cluj-Napoca, Timişoara, Bucureşti, Şumuleu-Ciuc, Oituz, Sinaia şi alte localităţi.

Pentru continua perfecţionare, Lidia Sumnevici a participat activ la cursurile de specializare organizate în unele dintre cele mai vestite centre muzicale europene: Weimar (1967), Mechlen/Belgia (1971), Praga (1972 şi 1974) şi Leipzig (1968), ca observator la Concursul de orgă „J. S. Bach".

Înţelegându-i, desigur, marea chemare pentru a cânta la orgă şi pentru a îndruma şi perfecţiona generaţii de tineri muzicieni, am reuşit să finalizez împreună cu maestra Lidia Sumnevici următorul text ce reprezintă dialogul nostru îndelungat şi la a cărui încheiere a fost de faţă şi colega Ana Szilágyi, asistentă la Facultatea de Muzică din Braşov.

- Cum se defineşte orga, stimată doamnă profesoară Lidia Sumnevici?

- Dacă am deschide un dicţionar – cel semnat de Iosif Sava şi Luminiţa Vartolomei, de exemplu – am găsi la litera „O" definiţia cuvântului orgă cam aşa: „vechi şi complex instrument muzical cu excepţionale resurse coloristice. Tuburile acţionate prin intermediul unor claviaturi (1-5) şi unui pedalier produc prin pomparea coloanei de aer un sunet de o anumită înălţime şi de un anumit timbru". În realitate, orga înseamnă mult mai mult. Este instrumentul care, prin complexitate şi măreţie sonoră, ne apropie de Dumnezeu.

- Dumneavoastră, de pildă, cum aţi ales orga?

- În copilărie, aflându-mă într-o tabără de vară la Timişul de Jos, am făcut o mică excursie la Braşov, cu care prilej am vizitat şi Biserica Neagră. În momentul în care am păşit pragul acestui vechi şi măreţ edificiu, am avut senzaţia unei lumi ireale, fantastice... Minunata sonoritate a orgii m-a copleşit şi mi-am dorit din tot sufletul să ajung să pot cânta şi eu la acest instrument divin. Soarta a făcut ca această dorinţă să se împlinească, minunea a fost înfăptuită şi, zece ani mai târziu, paşii mi-au fost îndrumaţi din nou spre Braşov, unde am început studiul orgii cu profesorul Victor Bickerich, şi apoi la Bucureşti cu profesorul Helmut Plattner, titularul cursului de orgă de la Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu". Le voi rămâne profund recunoscătoare pentru competenţa şi generozitatea cu care mi-au dezvăluit tainele cunoaşterii interpretării la acest instrument unic, prin complexitatea sonoră şi construcţie.

- Ce ştiu muzicienii străini, de pildă, despre organiştii noştri?

- Pe teritoriul României, în special în Transilvania şi Banat, arta muzicală în general şi cea a muzicii de orgă în special a avut o evoluţie continuă încă din cele mai vechi timpuri. Astfel, au existat pe aceste meleaguri compozitori şi interpreţi din perioada Renaşterii şi până în prezent. Timpul şi spaţiul nu-mi permit să

dezvolt această temă, dar recomand cu căldură celor interesați în această problemă lucrări ca: Franz Metz – *Te Deum Laudamus – contribuție la istoria muzicii bisericești din Banat,* București, Editura ADZ, 1995 și Felician Roșca – *Arta și pedagogia organistică din România în context european*, Timișoara, Editura Mitron, 2000.

S-au creat astfel adevărate centre muzicale, organiștii, prin activitatea lor, dând naștere unor veritabile școli de interpretare organistică. S-au remarcat îndeosebi prof. Victor Bickerich (Brașov) și Franz Xaver Dressler (Sibiu) împreună cu discipolii lor. Activitatea acestora a făcut posibilă înființarea în 1954 a cursului de orgă, la Conservatorul de Muzică din București, condus de prof. Helmut Plattner. Printre cei mai cunoscuți discipoli ai Sibiului și Brașovului sunt: Helmut Plattner, Iosif Gerstenengst, Horst Gehan, Kurt Mild, Erich Bergel, Kalus Fograscher, Werner Hannak, Klaus Knall, Michael Rădulescu, Eckart Schlandt, Hans Peter Türk și alții.

- Cât din marele repertoriu universal destinat acestui instrument complex, precum este orga, aparține și compozitorilor români?

- Comparativ cu țările occidentale, țări în care predomină cultul creștin-catolic și protestant – în care orga are un rol important –, în țara noastră compozitorii au scris în general mai puține lucrări destinate acestui instrument. Totuși orga – prin varietatea ei timbrală, paleta coloristică și bogăția sonoră – i-a atras și pe compozitorii noștri să compună pentru acest instrument lucrări solistice sau cu orchestră. Astfel, în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, orga capătă o pondere din ce în ce mai mare în preocupările compozitorilor noștri. Menționez în special compozitori ca: Hans Xaver Dressler, Achim Stoia, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Wilhelm Berger, Cristian Berger, Anatol Vieru, Zeno Vancea, Carmen Petra Basacopol, Sigismund Toduță, Liviu Glodeanu, Valentin Gheorghiu, Ede Terényi, Hans Peter Türk, Liana Alexandra, Șerban Nichifor, Gheorghe Firca, Matei Cozma, Andreas Porfetye, Helmut Plattner, Marcel Costea, Ana Szilágyi și alții.

- Din punct de vedere editorial, există totuși un interes pentru tipărirea lucrărilor destinate acestui instrument?

- Acum există interes. Se editează lucrări destinate orgii. Acest lucru nu se făcea înainte, ca dovadă, *Sonata Brevis* de Alfred Mendelsohn, originală pentru vioară și orgă, a fost tipărită de Editura Muzicală în varianta pentru vioară și pian. Repet, interesul există, Franz Metz se ocupă în prezent – printre celelalte activități – cu alcătuirea și tipărirea unei culegeri care să cuprindă piese pentru orgă ale compozitorilor de pe aceste meleaguri.

- Se cântă, deci, și după lucrări aflate în manuscris?

- În general, majoritatea lucrărilor se cântă după manuscris. Lucrări tipărite sunt puține. Sperăm să fie mai multe și să se găsească bani pentru înmulțirea partiturilor aflate în manuscris. Din câte cunosc s-au tipărit lucrări ale lui Daniel Croner (preludii, fugi scurte, toccate, o fantezie și *Magnificat*) de către Editura Breitkopf & Härtel în anul 1983. Acestea au fost transcrise după tabulatură de

Andreas Porfetye. Editura Muzicală din Bucureşti a tipărit, spre exemplu, *Fantasia con ricercari op. 71* şi *op. 72* de Georg Wilhelm Berger; *Allegro veloce e caratteristico in honorem J. S. Bach* de Liana Alexandra; *Choralis anamorphoticus J. S. Bach* de Şerban Nichifor; *Concert pentru orgă solo* de Cristian Berger, iar Editura Arpegione din Cluj-Napoca a tipărit în anul 2000 *Şapte preludii de coral* de Sigismund Toduţă (volum îngrijit de Hans Peter Türk) şi *Simfonia B.A.C.H.* de acelaşi compozitor (volum îngrijit de Dan Voiculescu).

Lucrări de orgă ale compozitorilor români au fost tipărite şi în străinătate. De pildă *Consonanţe III* şi *Consonanţe IV* de Liana Alexandra şi *Postludium* de Şerban Nichifor au apărut la Editura Modern din München.

- Ce se poate, însă, spune despre starea tehnică a orgilor din România? Există o preocupare în acest sens?

- Datorită firmelor Binder (Sibiu) şi Einschenk (Braşov), multe orgi au fost restaurate după 1989. Importantă este şi colaborarea acestor firme cu reprezentaţii similare din străinătate. Astfel, orga „Sauer" din Sibiu a fost restaurată între anii 1997-1997 de către firma Christian Scheffler din Frankfurt/Oder, oraşul din care provenea constructorul Wilhelm Sauer; orga „Buchholz" de la Biserica Neagră din Braşov a fost restaurată – după spusele domnului Horia Cristian, decanul Facultăţii de Muzică din Braşov – între 1999-2001, de către firma elveţiană „Ferdinand Stemmer". Aceeaşi firmă s-a ocupat şi de orga „Hesse" (pozitiv), aflată tot în Biserica Neagră.

- Din anul 1973, când aţi preluat conducerea clasei de orgă, după ce maestrul Helmut Plattner s-a stabilit în străinătate, specializarea la acest instrument a trecut printr-o criză profundă; concret, această clasă, atât de specială, a fost desfiinţată (1980) şi „topită" în cadrul secţiei pedagogice, urmând ca studiul la orgă să se facă în mod opţional...

- Da! În această perioadă destul de palidă, în care existau doar trei locuri pentru studiul pianului principal, s-au remarcat totuşi studentele Tünde Molnár şi Alexandra Codreanu.

După 1990, clasa de orgă şi-a reluat activitatea, iar printre studenţii care s-au evidenţiat îi amintesc pe: Antonia Toma-Someşan, Dolores Chelariu, Ana Szilágyi, Ruxandra Grigorescu, Marcel Costea şi Emanuel Ratcu,

- Evident, în anii în care dvs. aţi condus clasa de orgă s-au remarcat, în mod cu totul special, şi câţiva absolvenţi ai secţiei respective. Ar fi interesant, de pildă, să menţionaţi unde se află şi ce carieră muzicală împlinesc, astăzi, foştii dvs. studenţi?

- În primul rând Ursula Philippi se află la Sibiu, unde susţine o bogată activitate ca organistă la celebra orgă „Sauer" a Sibiului – orgă însufleţită timp de decenii de renumitul organist, dirijor, compozitor şi profesor Franz Xaver Dressler. Premiile, diplomele naţionale şi internaţionale obţinute, recitalurile şi concertele programate atât în ţară cât şi peste hotare, o situează printre cei mai valoroşi reprezentaţi ai artei interpretative organistice. În paralel cu activitatea concertistică, Ursula Philippi este şi îndrumătoarea studenţilor de la cursul de orgă din cadrul Academiei de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca.

Apoi Felician Roşa se remarcă în domeniul pedagogiei muzicale fiind profesor la disciplina orgă a Facultăţii de Muzică din Timişoara, unde lucrează cu pasiune şi dăruire. Munca sa de cercetare s-a concretizat prin teza de doctorat intitulată *Arta şi pedagogia organistică din România în context european*, oferind prin aceasta un bun îndreptar pentru cei ce doresc să cunoască istoria orgii şi pe cei ce au slujit-o în ţara noastră. Totodată, susţine concerte şi recitaluri în ţară şi străinătate.

Franz Metz îşi desfăşoară activitatea la München, după ce a fost dirijor şi organist la Hechingen. Doctor în muzicologie (1995), fondator şi dirijor al orchestrelor de cameră din Lugoj, Hechingen şi „Banater Kammerorchester"; a ţinut nenumărate prelegeri şi a scris multe articole despre istoria muzicii bănăţene, muzica bisericească şi orgi istorice din Banat; este colaborator al lexiconului muzical *MGG* (Bärenreiter); din anul 1991 este preşedintele asociaţiei muzicienilor bănăţeni din Germania; cercetător-muzicolog la „Institut für Deutsche Musik im Osten" Bergisch Gladgach; din 1995 este preşedintele asociaţiei „Südest" a acestui institut; între anii 1994-1995 a publicat un serial documentar privind orgile din Banat.

Valentin Radu s-a stabilit, după absolvirea Conservatorului bucureştean, în Statele Unite ale Americii, obţinând diploma de Master şi apoi cea de Doctor în orgă şi dirijat orchestră; desfăşoară o activitate concertistică vastă în America şi Europa.

Tünde Molnar este organistă la Tg. Mureş, susţinând concerte atât în ţară cât şi în străinătate. A obţinut Diploma de Onoare la Concursul Internaţional „Franz Liszt" de la Budapesta.

Alexandra Codreanu – după absolvenţa de la Bucureşti – a urmat Masterul în orgă şi clavecin la Academia de Muzică din München, iar în prezent este organistă la Saarbrücken, desfăşurând o activitate concertistică în Europa.

Dolores Chelariu a obţinut diploma de Master, iar în prezent este conferenţiar la Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti (curs de pian şi orgă). Are o activitate concertistică foarte bogată ca pianistă şi organistă, prin recitaluri şi concerte în ţară şi peste hotare.

Ana Szilágyi este în prezent asistent universitar la Facultatea de Muzică din Braşov, activând în viaţa de concert prin susţinerea de recitaluri în diferite centre muzicale din ţară.

Ruxandra Grigorescu, stabilită de curând în Germania, a absolvit orga la Bucureşti şi apoi la „Katholische Kirchenmusik" din Aanchen (Germania). Este laureată a Concursului „Schroeder" din Germania.

Emanuel Ratcu studiază la Lübeck, după trei ani de orgă la Bucureşti.

- Stimată doamnă profesoară Lidia Sumnevici, după o prodigioasă activitate în domeniul interpretării şi la catedra învăţământului superior, ce propuneţi acum, în finalul dialogului nostru, tinerilor care îşi doresc să se specializeze „la acest instrument unic, prin complexitate şi construcţie" care este orga?

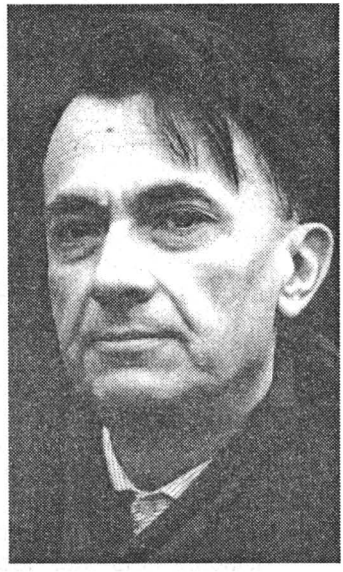
- Să iubească orga şi muzica pentru orgă şi să meargă cu încredere şi curaj pe acest drum – nu foarte uşor – la capătul căruia îi aşteaptă multe bucurii şi satisfacţii.

EVOCĂRI

Umbra nostalgiei

In memoriam Mihai Mitrea Celarianu

Un cunoscut eseist român scria de curând că „oamenii care au vocația verticalei au înțeles că suprema înțelepciune a vieții este aceea de a nu privi nici în urmă, nici înainte, ci în sus".



La 4 aprilie se împlinește un an de când ne-a părăsit Mihai Mitrea Celarianu, unul dintre compozitorii români din exil, „un mare, ilustru și distins compozitor român". Așa l-a prezentat Octavian Nemescu, unul dintre puținii, statornicii și adevărații prieteni care l-au însoțit, fie și de la distanță, permanent în drumul său prin această viață.

Un om „sălbatic de liber", așa se autodefinea, neînregimentat nici unei mode, grupări sau forme de manierism estetic, a trăit și a murit aproape necunoscut la Paris, același Paris care adusese glorie și recunoaștere altor români de geniu: Enescu, Brâncuși, Cioran, Ionesco. Numai că, după cum remarca tot Octavian Nemescu, Parisul de la sfârșitul anilor '60 era cu totul altfel față de Parisul interbelic sau de cel al anilor imediat următori celui de-al doilea Război mondial. Mitrea Celarianu găsea, la începutul anului 1968, un oraș răvășit (ca mai toate capitalele europene occidentale) de revoltele studențești, al căror caracter anarhic, anticultural și antitradițional emana inspirația maoistă a extremei stângi. Această realitate socială poate explica, până la un punct, contrarietatea căreia un om cu sensibilitatea lui a trebuit să-i facă față și, în parte, autoizolarea pe care și-a impus-o.

Inițiativa Biroului de muzică simfonică al U.C.M.R., de a-i comemora pe marii dispăruți ai muzicii românești contemporane, constituie, în condițiile indiferenței generalizate de astăzi, un act de cultură și, deopotrivă, o invitație către muzicologii români spre a-i cunoaște și a le promova muzica.

Mihai Mitrea Celarianu a fost „un revoltat în stare pură", spunea Radu Stan, unul dintre invitații de marcă ai serii, al cărui mesaj a fost ascultat prin intermediul unei înregistrări. Atât el, cât și ceilalți invitați, care l-au cunoscut direct pe Mihai Mitrea Celarianu (Ștefan Niculescu, Dumitru Avakian, Despina Petecel și Irinel Anghel), au relevat personalitatea remarcabilă, controversată și nonconformistă a celui evocat. Se poate spune că el a întruchipat spiritul celui care a refuzat să

îmbătrânească, artistul obsedat de candoarea copilăriei, omul care dorea abolirea tuturor frontierelor, inclusiv ale celor temporale. Poate de aceea piesele lui exprimă o mișcare permanentă a devenirii: variațiuni, deconstrucții, restituiri, dezvoltări, comentariu critic. Muzica lui se exprimă prin reveniri, întoarceri, aluzii, fiind mărturia unei rezistențe active, a luptei și a speranței că se poate ajunge, cândva, la o dimensiune spirituală incontestabilă.

Una dintre piesele audiate a fost *Milchstrassenmusik*, pentru orchestră de soliști. Compusă în anul 1984, această piesă adună cioburi ale unei unei vârste ingenue, copilăria, unde totul capătă proporțiile fantastice ale îngemănării pământului cu cerul, în tainica noapte din Ajunul Crăciunului. *Milchstrassenmusik* este construită pe baza unor elemente structurale minimale, derivate din frânturi de colinde românești. Organizarea plurală, eterogenă, care abundă în întâlniri, trimiteri, anamneze, bifurcații, pliuri, etc., situează această muzică într-o dimensiune temporală direcționată, cu o desfășurare care trasează o formă mare semnificantă, așa cum se întâmplă și în piesa *Natalienlied* (1986), pentru formație camerală alcătuită din zece instrumente. Aici este activă o proliferare „barocă" de cântări, care determină dimensiunea piesei și apariția „stării de iubire", cu implicarea ei mistică. *Natalienlied* se găsește în zona lirică cea mai vastă a ciclului numit *Incantațiile nopții luminate* – un ciclu ce acoperă circa opt ore de muzică, pe care autorul visa să-l audă integral.

Ștefan Niculescu a evocat cinci texte pe care Mitrea Celarianu le-a publicat în selecta revistă culturală pariziană „Le Lumene", către sfârșitul anilor '70. Alăturate, ele dau măsura revelatoare a gândirii muzicale a compozitorului:

Să abolim toate frontierele.

Aspecte ale formei mari: continuum neierarhizat compus din diferite microfragmente și „rămășițe", o eterogenitate densă, ansamblul fiind, el însuși, fragment. Nici o amenajare de margini (evitarea oricărei mărginiri).

În această înlănțuire nimic nu este împrejmuit sau încremenit. Toți constituienții densității sunt itineranți. Ei variază, se transformă, se schimbă, dar fără gesturi cu contur evident.

Discurs neisteric, debarasat de o expresivitate frapantă. A face un salt în redundanță, prin detaliul care glisează.

Dacă la o suprafață sonoră se vrea un proces reiterativ sau o urzeală staționară, se va regăsi mereu acea mișcare interioară, neîntreruptă, extrem de fină, producând pluralul ireductibil, de nestăpânit și care declasează.

Weil Paul Celan a fost cea de a treia piesă audiată, care face parte tot din ciclul *Incantațiilor...*, transpunând sonor drama profundă „a apartenenței și în același timp a dezrădăcinării", căreia Mitrea Celarianu a trebuit să-i facă față. Lucrarea este compusă pentru 4 tenori, 2 baritoni și 2 basi, cor de voci albe, cor mixt și orchestră. Se întrevede o suprapunere a celor două planuri sonore, vocal și instrumental. Primul sugerează un lamento alcătuit din fragmente de vaiete, care vin parcă de nicăieri și se pierd în spațiu, în timp ce al doilea desfășoară un discurs mai robust și mai dramatic, ambele construind un dialog cu tentă arhaică. Am remarcat la audiție interpretarea de o aleasă ținută a Orchestrei de Cameră și a

Corului Radio, dirijate de Ludovic Bacs, prin care au fost puse în valoare conceptele și strategiile componistice ale autorului.

„În toate răspunsurile mele se va găsi această constantă care mă însuflețește mereu: irepresibila aversiune pentru tot ce reprezintă frontieră", mărturisea Mihai Mitrea Celarianu într-o scrisoare adresată compozitoarei Irinel Anghel.

Având trimiteri semnificante deopotrivă italiene și franceze asupra vocabulei „Si", ultima lucrare a autorului vizează câteva dintre elementele formale care o generează. Compusă în anul 2001, a fost dedicată ansamblului „Violoncellissimo", condus cu inegalabilă măiestrie și cu un imens devotament de violoncelistul Marin Cazacu. Îi menționăm pe componenții acestei formații, cu sentimentul că am fost martorii unor momente speciale: Răzvan Suma, Olga Mănescu, Bogdan Popa, Andreea Țimiraș, Titus Tincu, Andrei Cavassi, Mia Dahlgreen. Cu toții au redat, cu o implicare profundă în actul interpretativ, acest „monolog de incantații de la micro- la macrostructură, care amintește autosimilaritatea opusului", în a cărui articulare mai pot fi întâlnite și „anumite fragmente eterogene, singulare ca realizare prin salturi a unor încălecări transversale, deteriorate, zig-zaguri care aduc împreună, printre altele, temporalități diverse, toate lucrurile prezente în copilărie, când mintea hoinărește cu acea vioiciune transgresivă, spontană, care nu-și are pereche" (am citat din prezentarea pe care Mihai Mitrea Celarianu a făcut-o acestei lucrări, prezentată cu această ocazie, a concertului din 9 martie 2004, în primă audiție absolută).

Nostalgia copilăriei, acel paradis pierdut a cărui imagine obsedantă străbate întreaga operă a lui Mitrea Celarianu, a reprezentat rezistența lui la tot ce ar fi putut să-l agreseze din exterior, prin care și-a susținut și apărat, fără ostentație crezurile artistice,. Nădăjduim că Mihai Mitrea Celarianu a făcut parte din acea categorie a oamenilor care, – după cum susține Dan Stanca, pe care l-am citat și la începutul articolului – „cu toate îndoielile care-i mai încearcă, cu toate dezamăgirile de care nu sunt mereu feriți, reușesc să nu fie robi nostalgiei și, indiferent de vârstă, să se afle în punctul de început al vieții".

Constantin SECARĂ

Resistence

Voi scrie despre **Mihai Mitrea Celarianu**, așa cum ar fi dorit el – în fragmente de amintiri ale relației noastre profesionale și umane – pentru că fiecare întâlnire, fie ea telefonică sau personală cu Mihai Mitrea Celarianu, a lăsat urme importante atât în modul meu de a gândi, cât și în creația mea.

Mă gândesc astfel cu mare plăcere la felul în care ne-am cunoscut, într-o zi a toamnei lui 1998, când am primit acasă un telefon. Era Mihai Mitrea Celarianu de la Paris: "Doamnă Irinel Anghel, v-am ascultat o lucrare transmisă de Radio France și vreau să știți că mi-a plăcut foarte mult. Ascultându-vă muzica, am simțit că trebuie să ne cunoaștem".

In urma acelei conversații, am făcut prin poștă schimb de înregistrări ale lucrărilor noastre, al cărui rezultat a fost o altă convorbire telefonică în care Mihai Mitrea mi-a spus: "Sunt fericit. Mi-am găsit soția în muzică !"

Şi eu am avut acelaşi sentiment faţă de creaţia sa; la distanţă unul de altul, făcând parte din generaţii diferite, aveam multe idei comune legate în special de strategia fragmentară onirică a discursului, de apelul la recuzita imaginilor-amintire ce se instalează obsedant, de deciziile imprevizibile şi forma mozaicată, neclasică, non-arborescentă.

Toate aceste aspecte le-am dezbătut cu o frecvenţă lunară, de atunci până în momentul în care a dispărut dintre noi (aprilie 2003). Când suna telefonul la miezul nopţii, ştiam că este Mihai Mitrea Celarianu. De 2 ori ne-am şi întâlnit la Paris, petrecând multe ore la cafeneaua *Grand Corona* şi vorbind despre mecanica cuantică, teoriile morfologice, despre estetica onirică, deteritorializări muzicale şi suprarealism.

Avea o mare voluptate a reflecţiilor despre muzică. Era un om liber, rebel şi în consecinţă incomod prin sinceritatea sa, neîncorsetabil în norme şi reguli (fiind şi un creator liber profesionist), chiar daca a plătit această libertate de a nu face nicicând compromisuri, prin excluderea din cercurile "fierbinţi" ale vieţii muzicale pariziene.

Avea în permanenţă o nelinişte a căutării, ştia să observe frumosul, detaliile tuturor lucrurilor ce-l înconjurau. Îi avea ca prieteni pe Deleuze, pe Beethoven, luna plină, copacii din pădurile banlieue-urilor pariziene şi aprecia muzica românească contemporană. Şi-ar fi dorit să revină în ţară măcar o dată, dar nu era convins că cei de aici îl vor primi cu bucurie. Avea încă răni deschise legate de trecutul său şi de ţara sa natală.

In ceea ce priveşte estetica muzicală a lui Mihai Mitrea Celarianu, ne rămân din partea lui câteva concepte şi strategii componistice remarcabile cum ar fi: forma **plurală, nomadă** în traversarea timpurilor, **descentrată** şi **fragmentară**, folosirea **deturnată** a **"obiectelor găsite"** (indicând apelul la o recuzită), **traiectoriile plurivoce**, materialele **eterogene** ce formează **straturi virtuale suprapuse** cu **manieră intermitentă de activare**, **jocul de perspective**, de alternanţe, de aşezări în bucle repetitive, naraţiunea cu **bifurcaţii frecvente**, ale cărei fragmente constitutive se leagă prin **articulaţii imprevizibile** (cele pe care le denumea articulaţii "en glissement digressif" sau „de ruptură"). Am găsit chiar o declaraţie a compozitorului, extrem de relevantă în prezentarea cazului şi a teoriei muzicii sale: "în toate răspunsurile mele se va găsi această constantă care mă însufleţeşte mereu – ***irepresibila aversiune pentru tot ce reprezintă frontieră***".

Un singur lucru vreau să mai adaug, recomandându-vă să-i ascultaţi muzica ce are după părerea mea detente de genialitate: ne-a lăsat nouă, celor apropiaţi, o moştenire de apărat, numită **Resistence** (acesta a fost de altfel şi titlul uneia dintre ultimele sale lucrări – "R comme Resistence") şi anume, REZISTENŢA la compromisuri, la asalturile "rinocerozei" generale, venind atât din partea comercială a artei, cât şi din aceea sufocant-conservatoare. Rezistenţa de a-ţi apăra ideile artistice, pasiunile, indiferent de poziţia celor din jurul tău: Rezistenţa de a fi autentic.

Irinel ANGHEL

Un model interpretativ peren: Ion Voicu

În copilărie, mama mă ducea în fiecare duminică dimineaţa la concertele simfonice care se ţineau în sala cinematografului Scala din Craiova. Ne aşezam la balcon, de-acolo se auzea mai bine, la fel ca în sala de concerte a Conservatorului bucureştean.

Tot pe-atunci începusem studiul viorii, stimulat probabil de ceea ce ascultam. Profesorul meu, Anton Vasile, de curând numit concert-maestru al orchestrei craiovene, fusese mazilit de la Opera bucureşteană pentru niscaiva vorbe de duh ce nu conveniseră noului regim comunist abia instalat. Pedeapsă destul de blândă, alţii o păţiseră mult mai rău chiar şi pentru mai puţin.

În casa noastră se adunau de câteva ori pe săptămână, pe lângă profesorul meu, pianistul Mircea Brucăr (tot un exilat bucureştean, rafinat interpret al muzicii mozartiene şi pe deasupra un conferenţiar strălucit) şi alţi câţiva muzicieni ce-şi găsiseră refugiu în capitala olteană în acele vremuri tulburi. Făceau adesea muzică de cameră şi era o încântare să-i asculţi şi să-i priveşti.

Eram aşadar familiarizat cu o atmosferă muzicală de ţinută şi nu lipseam de la nici un concert duminical. Însă primul şoc muzical, dacă pot spune aşa, l-am avut ascultându-l pe Ion Voicu la sfârşitul anilor '40, solist al Filarmonicii bucureştene deja, interpretând *Concertul nr.1* de Paganini şi două *Capricii* la bis. Fusesem atât de entuziasmat încât după concert, la insistenţele mele repetate, mama m-a dus în faţa lui Ion Voicu căruia i-am spus că e un vrăjitor. Doar atât am putut să îngaim după care m-am oprit, el a râs şi m-a mângâiat pe păr. De-atunci, de câte ori venea la Craiova mă duceam după concert la el şi schimbam câteva vorbe, ale mele de admiraţie, ale lui de încurajare căci aflase că începusem să cânt la vioară.

Peste mulţi ani, în 1969, după ce absolvisem Conservatorul şi eram deja de o bucată de timp violonist în Orchestra Radio, am luat parte la fondarea Orchestrei de Cameră "Bucureşti" pe care Ion Voicu urma s-o dirijeze. De curând, doamna Madeleine Voicu a avut amabilitatea să-mi arate pagina albumului în care figurau semnăturile noastre, ale primilor membri, începând cu cea a lui Radu Zvorişteanu, concert-maestru al Orchestrei Radio şi al formaţiei abia înfiinţate.

Orchestra de Cameră "Bucureşti" i-a servit lui Ion Voicu pentru a-şi îmbogăţi orizontul muzical - intrând într-o zonă nouă şi desigur atrăgătoare pentru el. A fost aici dirijor dar şi solist trecând adesea bagheta în mâna fiului său Mădălin, la rândul lui violonist însă cu stagii de dirijat sub îndrumarea unor prestigioşi profesori (Corneliu Dumbrăveanu, Carlo Zecchi, Hans Swarowsky şi mai ales Sergiu Celibidache). Firește, n-a ajuns niciodată un dirijor în înţelesul propriu al cuvântului. Ion Voicu a fost şi a rămas un violonist, însă unul de anvergură. După părerea unanimă, cel mai important violonist român din a doua jumătate a secolului trecut.

În România există o tradiţie bine consolidată a cântului violonistic. Dacă această tradiţie s-a ridicat până la nivelul la care ar putea fi considerată ca întemeind o şcoală cu un profil distinct printre altele (franceză, rusă, americană etc.), rămâne o chestiune discutabilă. Ea nu face însă obiectul studiului de faţă.

Măiestria artei violonistice pe care a atins-o Ion Voicu are, după părerea mea, două surse importante. Prima, colectivă, a familiei violonistice româneşti care pleacă de la lăutarii ţigani şi înaintează spre muzica europeană odată cu violoniştii străini stabiliţi în ţara noastră, ca Ludovic Wiest, sau născuţi aici (din părinţi străini, tot muzicieni) ca Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Robert Klenck. Ori români get-beget, dar cu studii înalte în capitalele europene (de regulă Viena şi Paris), precum Toma Micheru, Theodor T. Burada, Mihai Barbu, Silvio Florescu, Constantin C. Nottara şi mai presus de toţi George Enescu.

O a doua sursă este reprezentată de către profesorii cu care a studiat tânărul Voicu, începând cu George Enacovici care învăţase vioara la Bucureşti cu Geza von Kresz şi la Paris cu Armand Parent, iar compoziţia cu Vincent d'Indy. A urmat doamna Cecilia Niţulescu-Lupu, o profesoară strălucită care lucrase cu Ludovic Wiest la Bucureşti, H. Sitt şi Carl Halir la Leipzig şi Guillaume Remy la Paris.

După absolvirea Academiei Regale de Muzică (în 1940), Ion Voicu studiază în continuare cu alţi profesori, până spre sfârşitul anilor 50. Între 1952 şi 1956 cu Vasile Filip - la rândul lui elev al lui Eduard Caudella la Iaşi, al lui Jules Boucherit (vioară) şi Lucien Capet (muzică de cameră) la Conservatorul parizian, beneficiind în tot acest răstimp de îndrumarea lui George Enescu. Ion Voicu ia lecţii o vreme şi cu Garabet Avakian, acesta tot un fost student (şi asistent) al profesoarei Cecilia Niţulescu-Lupu. În fine, îşi desăvârşeşte studiile violonistice sub îndrumarea lui David Oistrach şi a lui Abram Iampolski (la Conservatoarele din Moscova şi Geneva), personalităţi prea cunoscute pentru a le mai face vreo prezentare aici.

Un alt eveniment important în formarea artistică a lui Ion Voicu a fost contactul direct cu George Enescu, ne spune Ion Sârbu în monumentala-i lucrare *Vioara şi maeştrii săi*. Enescu l-a ascultat pe tânărul violonist în sala de concerte şi l-a invitat ulterior prin doamna Kogălniceanu la el acasă, acolo unde tânărul violonist a luat mai multe lecţii cu maestrul care-l acompania la pian din memorie.

În cărticica sa de amintiri, Vasile Filip povesteşte că s-a străduit să elucideze împreună cu tânărul Voicu mai ales problemele de stil, de interpretare şi de frazare, având grijă să nu-l deruteze de la intensa sa activitate concertistică. Era convins că procedând astfel îi consolidează un orizont artistic elevat, remarcat ca atare de către celebrii săi profesori de la Moscova: aceştia credeau că Voicu studiase mai întâi în Franţa.

L-am ascultat pe Ion Voicu și înainte de a pleca să lucreze cu Oistrach și după ce s-a întors și mărturisesc că diferențele nu mi s-au părut prea mari. Poate să fi fost ceva mai reținut, la primele concerte după întoarcere, să fi căutat să redea cu tot dinadinsul frazarea pe care o învățase de la ultimul său maestru. Treptat, însă, această ușoară stânjeneală a dispărut Ion Voicu asimilând noutățile interpretative ce nu s-au mai cunoscut ca o adăugire străină naturii sale violonistice. Tocmai această natură, întrutotul fericită, îl ajuta să topească orice influență și să-și regăsească de fiecare dată modul său caracteristic și inimitabil de interpretare, desigur îmbogățit prin însumarea unor cunoștințe provenind din surse atât de diferite dar integral valabile.

De altfel, de foarte tânăr Ion Voicu pare să fi dobândit o personalitate bine definită ce nu se va modifica semnificativ până la sfârșitul carierei sale violonistice. Predomină, în profilul său interpretativ, o intuiție genială și totodată un respect neștirbit față de notațiile partiturii. În plus, Voicu etalează o strălucire și o virtuozitate înnobilată a cântului violonistic ce nu pot fi numai darurile unei înzestrări naturale ci și roadele unui studiu perseverent.

Ion Voicu nu va fi niciodată doar un violonist temperamental și veloce ci, în egală măsură, unul lucid și controlat. Părea să cânte cu o naturalețe rar întâlnită, dar la această ușurință contribuiseră cu siguranță miile de ore de studiu conștiincios și dorința de a ști mereu mai mult. Ajunsese, pe această cale, la cântatul bazat pe principiile energetice, fără efort aparent (așa cum recomandă și Yehudi Menuhin ca urmare a practicii yogine). Când îl ascultai, totul părea simplu și clar, iar pasajele cele mai incomode o joacă de copii, îți venea să crezi că ai putea la rândul tău să faci la fel.

Ion Voicu respecta cu strictețe partitura, am mai spus-o, nu căuta niciodată să fie original cu orice preț adică abuzând de rubato-uri ori modificând anumite indicații, așa cum, din păcate, îi auzim (chiar) pe unii dintre violoniștii importanți de azi. Originalitatea violonisticii sale era mai profundă, greu de definit, trecea de acel prim strat al reprezentării, mai degrabă o simțeai, te învăluia ca ceva prietenos deși inedit. Mulți cronicari au văzut în violonistica lui Voicu, și au insistat să evidențieze, mai ales latura virtuoză, ca și mine în copilărie. Repetau unii după alții că ar fi un "magician", un "vrăjitor" al sunetelor. În realitate, Ion Voicu era un violonist complet. Dovadă sunt înregistrările păstrate, în care concertele de Paganini, Beethoven, Prokofiev, Lalo, Bruch, Mendelsohn ori Brahms sunt cântate cu aceeași aplicație și inspirație, cu puterea de a sesiza și reda esențialul fiecărei muzici.

Cred că l-a ajutat și firea sa, l-am cunoscut de aproape în anii în care făceam turnee prin Europa și el participa de multe ori ca solist al concertelor Orchestrei Radio. Și ca om și ca artist Ion Voicu era sobru, elegant, delicat și totuși viguros. Nu-i plăceau efuziunile, nici exagerările, natura sa echilibrată îi punea mai pregnant în valoare sensibilitatea. De fapt, în asta cred că constă secretul artei sale interpretative: în echilibrul natural, până la un punct, și apoi cultivat cu bună știință. De pe poziția, și din perspectiva unui echilibru funciar, Ion Voicu învățase să-și etaleze darurile sale de virtuoz controlându-le și ferindu-le de orice exagerare. Din acest punct de vedere, lecțiile date de Oistrach îi vor fi folosit, principiile maestrului rus mergeau în aceeași direcție a sobrietății (el și-o impunea sieși mai întâi) și rezonau cu structura psihică a violonistului român. Ion Voicu se

purta și cânta după cum îi era firea și în acest fel a fost fericit pe cât poate fi un om și un artist.

Succintele analize pe care le voi face în continuare interpretărilor sale încearcă să releve capacitatea violonistului de a sintetiza un model interpretativ. Acest model are, la prima vedere, trăsături clasice pe care le-am prezentat deja, deși în fond este mult mai complex pentru a fi marcat de o tendință anume și îl regăsim, fără vreo legătură directă, în interpretarea marilor violoniști de ieri și de azi. Ceea ce probează că deși interpretarea e supusă fluctuațiilor estetice ale generațiilor ce se perindă, deține și anumite caracteristici ce generează continuitate.

Înregistrările lui Ion Voicu sunt pe cât de perfecte tehnic, tot pe atât de sensibile și actuale. Impresia, la audiere, este că abia au fost făcute, nici o întorsătură de frază nu s-a anchilozat. Cea mai veche înregistrare pe care am (re)ascultat-o datează din 1959, a fost luată dintr-un concert de acum 45 de ani. Este vorba de *Simfonia spaniolă* de Lalo, acompaniamentul fiind susținut de către Filarmonica bucureșteană dirijată de George Georgescu.

La fel ca în multe alte interpretări ale muzicii de tip romantic, cântul lui Ion Voicu degajă o împletire seducătoare de forță și senzualitate. Nu cred că e vorba de vârsta la care a fost realizată înregistrarea, violonistul aflându-se în plină tinerețe încă, ci mai degrabă de înțelegerea în manieră proprie a caracterului muzicii lui Lalo - pasiunea virilă a tematicii iberice dinamizând echilibratul spirit galic. Am ascultat de curând aceeași lucrare cu Maxim Vengerov, în cadrul Festivalului Enescu. Violonistul rus insista prea mult pe "originalitatea" viziunii sale, iar pe de altă parte să ne impresioneze prin forță sonoră și de aici izvorau tot felul de libertăți puțin justificate muzical și destule asprimi.

Sunt sigur că Ion Voicu nu și-a pus niciodată problema de "a demonstra" ceva prin cântul său. În 1959, după studiul intens cu Oistrach, ar fi trebuit să aibă o viziune grandilocventă și oarecum mai impersonală asupra muzicii, acuze formulate deseori la adresa interpreților sovietici (deși în interpretarea Sonatelor de Mozart, alături de pianistul austriac Paul Badura-Skoda, Oistrach pune în joc o finețe neegalată de mulți alți interpreți). Indiferent de context, intuiția lui Voicu găsea întotdeauna soluția potrivită și exemplul cel mai la îndemână este chiar *Simfonia spaniolă*. Respectând linia precisă a desfășurării concertului lui Lalo, muzica, sub arcușul lui Voicu, sună cu o naturalețe și o ardoare care disimulează logica și precizia redării, amintind de Christian Ferras în zilele lui de glorie.

La fel se întâmplă și cu interpretarea *Concertului nr. 2* de Wieniawski. Dintr-o muzică uzată de atâta cântat, Voicu scoate o capodoperă redându-i întreaga inspirație originară. La violonistul român nu întâlnim niciodată o perfecțiune mecanică, dimpotrivă, ea e divers nuanțată și mai ales naturală ca aspect. (Aceasta este însușirea capitală care-l înscrie în rândul marilor artiști). Ca și la Vadim Repin, de pildă, pasiunea și senzualitatea nu reies din modul de a fraza, apelând la tot felul de insinuări, ci aparțin fiecărui sunet în parte. Legătura dintre ele, frazarea propriu-zisă, are rolul unui amplificator al acestor energii emoționale. Ceea ce explică atracția pe care o resimțim față de cântul lor și al altora asemenea lor. Partea IV-a din *Simfonia spaniolă*, sau a II-a din *Concertul* de Wieniawski, sunt modele înalte de sensibilitate mai ales prin discreția lor elevată.

Cât privește tehnica, Ion Voicu și-o pune în valoare cu deplină strălucire. Atunci când ajunge la pasajele rapide mărește puțin tempo-ul, așa cum fac toți virtuozii dornici să impresioneze prin abilitatea lor. Voicu contracarează însă

această tendință cabotină printr-o execuție delicată, deloc ostentativă. Nu trece de mezzo-piano și decupează fiecare sunet după o tehnică numai de el știută. Auzim, la vioară, sunetele perlate de parcă am asculta-o pe Clara Haskil cântând Sonatele de Scarlatti. Virtuozitatea sa are eleganța cu care mușchetarii își mânuiau spadele, în povestea lui Dumas, și în același timp e la fel de eficientă ca împunsăturile lor. La temelia unei asemenea precizii rafinate stă nu doar talentul pur ci, mai cu seamă, strădania îndelungată pentru șlefuirea lui.

O culme a acestui mod de interpretare îl reprezintă înregistrarea din 1963 a *Concertului nr.1* de Paganini în compania uneia dintre marile orchestre europene ale momentului, Filarmonica din Dresda, la pupitrul dirijoral aflându-se Heinz Bongartz. Vioara Stradivarius, pe care regimul ceaușist i-a luat-o înapoi în ultimii ani de viață, sună ca o primadonă îndrăgostită. Nu numai trilurile și arpegiile pe tot întinsul viorii, dublele corzi și acordurile de tot felul, ori flageoletele simple sau duble ne încântă prin virtuozitatea lor uluitoare ci, cu deosebire, ariile italiene lirice sau pline de bravadă de care e saturată muzica lui Paganini.

Cine-l ascultă pe Ion Voicu cântând lucrările lui Paganini are senzația că interpretarea sa exprimă la modul ideal și neegalabil această muzică, la fel cum se întâmplă ori de câte ori auzim un artist cu adevărat genial. Versiunea violonistului român se apropie, prin muzicalitatea ei, de cele ale lui Menuhin și Perlman și diferă, din același motiv, de variantele realizate de Ricci, Accardo ori Kogan, ca să-i citez doar pe trei dintre violoniștii considerați printre marii paganiniști. Înregistrarea lui Kogan este splendidă din punct de vedere tehnic, păcătuiește însă printr-un romantism desuet pentru ascultătorul contemporan. Dintre cei tineri, Vadim Repin ori Leonidas Kavakos se apropie cel mai mult de maniera de a cânta a lui Ion Voicu. Mai ales în finalul concertului conceput de către Voicu în vârf de ac, cu sonorități fine și spumoase ca o horbotă în părțile de virtuozitate, dar cu o caldă modelare a cantilenelor.

Având în vedere calitățile și faima sa de virtuoz neîntrecut, puțini melomani se așteaptă ca Ion Voicu să fi găsit o soluție interpretativă convenabilă și pentru muzica lui Brahms, Beethoven sau Mozart, după cum precizam mai devreme. Însă cine-i ascultă astăzi înregistrările va fi uimit să afle o nouă valență a talentului său. Muzica lui Brahms nu este, în viziunea lui Voicu, vastă și copleșitoare ca în interpretările lui Oistrach, ori rece și consistent prusacă ca la Accardo. Mai degrabă intimistă, fără a-și pierde totuși forța sonoră și grandoarea perspectivei, la fel cum sunau simfoniile brahmsiene sub bagheta lui Celibidache spre deosebire de versiunile lui Karajan sau Kurt Masur.

Pentru înregistrarea *Concertului de vioară* de Brahms, Ion Voicu a colaborat cu Iosif Conta, unul dintre partenerii săi preferați. De asemenea, cu Filarmonica George Enescu căreia i-a fost solist o viață dar și director vreme de un deceniu (între 1972 și 1982). Calitatea înregistrării este absolut remarcabilă, atât tehnic cât și interpretativ, cu toate că a fost luată direct din concert (ca multe altele). Latura virtuoză este estompată, doar în cadența primei părți se mai întrezărește. Apar, în schimb, în primele două părți îndeosebi, o noblețe și o amploare a liniei melodice ce pot servi ca model pentru generațiile actuale de violoniști.

Ion Voicu n-a fost numai cel mai important violonist român al celei de a doua jumătăți a secolului trecut, ci și unul dintre cei mai reprezentativi ai timpului său. Consider că interpretările sale, atât de generoase și încântătoare, sunt pilduitoare pentru școala de vioară românească pentru că nici un alt violonist român, cu excepția lui Enescu, nu le-a înălțat la un asemenea nivel. Linia lor clasică,

încălzită atât cât să capete viață și să strălucească, fără vreo exagerare stilistică ori temperamentală, își păstrează peste ani valabilitatea și prospețimea.

Un alt exemplu elocvent, în sensul completitudinii artistice a violonistului român, este interpretarea *Concertului op. 61* de Beethoven. Pentru Voicu, Beethoven nu este nicidecum un zeu apolinic, așa cum îi plăcea lui Szeryng să-l înțeleagă și să-l prezinte, ci mai sigur dionisiac. Persistă, în interpretarea sa, o pasiune reținută ce nu se domolește niciodată, ba chiar devine bătăioasă pe alocuri, întrutotul adecvată ethos-ului beethovenian. Chiar partea a doua păstrează același caracter afirmativ ascendent, pe care orchestra (Filarmonica bucureșteană, condusă de Mircea Basarab de astă dată) îl susține fără șovăire. Iar finalul este o celebrare a bucuriei de a fi puternic și de a iubi viața. Dar, ca într-o veritabilă sărbătoare dionisiacă, peste bucurie plutește și o umbră de amenințare, amândouă merg împreună și conturează cadrul personalității celor puternici precum la Nietzsche.

Majoritatea înregistrărilor sunt luate direct din concert, cum spuneam. Ion Voicu cântă (în înregistrările rămase) împreună cu London Symphony Orchestra, Filarmonica din Dresda, Orchestra de Cameră București, Filarmonica George Enescu și Orchestra Națională Radio, iar dirijorii acestor ansambluri sunt Rafael Frühbeck de Burgos, Heinz Bongartz, George Georgescu, Mircea Basarab, Iosif Conta, Emanoil Elenescu și însuși violonistul (în *Concertul nr. 3* de Mozart). În anii '60 - majoritatea imprimărilor atunci au fost realizate - orchestrele românești și dirijorii lor, aidoma colegilor lor europeni, știau să facă muzica să sune, acompaniamentele concertelor sunt deseori adevărate simfonii.

Câteva cuvinte despre *Poemul* de Chausson și Concertul în mi minor de Mendelsohn, înainte de a trece la concertele rusești - Ceaikovski, Prokofiev și Haciaturian. *Poemul* e o lucrare cu totul îndepărtată de sfera virtuoză, cu toate că extrem de dificilă din punct de vedere tehnic. Sfâșierea sufletească pe care o închide muzica ne este redată intactă de către Voicu. Insinuant și tumultuos în cântul său, el găsește deopotrivă tonul transcenderii, sugerat în finalul piesei, cu aceeași logică lipsită de ostentație a interpretărilor sale.

Întâmplarea face să fi ascultat de curând o înregistrare a *Concertului* de Mendelsohn datorată lui Ștefan Ruha, coleg de generație cu Ion Voicu și întrucâtva concurentul său în epocă. (Tabloul violonisticii din anii '50-'70 n-ar fi complet dacă nu i-aș aminti printre cei mai proeminenți reprezentanți ai acestei perioade pe Mihai Constantinescu și Ștefan Gheorghiu, amândoi interpreți de o deosebită ținută intelectuală fără să atingă totuși anvergura lui Voicu. Însă, cu toții, cei citați mai sus ar fi meritat să fie mult mai cunoscuți pe plan internațional și să figureze în conștiința publicului european alături de marile nume ale violonisticii din a doua jumătate a secolului XX). Revenind la versiunea lui Ruha, ce gâlgâie de patos romantic și își ia o mulțime de libertăți agogice, ea este fără îndoială sub cea a lui Voicu - cel puțin din punct de vedere stilistic. Voicu are o gentilețe (oare cuvântul mai poate fi înțeles azi?) care se potrivește de minune muzicii lui Mendelsohn (al cărui ideal componistic era Mozart). Pe lângă o sensibilitate lăsată să iasă la suprafață atât cât se cuvine.

Lăudând mereu tăietura clasică, ponderată stilistic a interpretărilor lui Voicu, cel ce va citi studiul de față fără să-i cunoască înregistrările ar putea să mă suspecteze că vreau să-l încadrez în familia violoniștilor așa-numiți "obiectivi" sau "didactici". Nici vorbă de așa ceva, Ion Voicu știa să-și drămuiască trăirile fără nici o sforțare și de aici provenea deosebita eleganță a gestului său artistic, pe care eu o apreciez și o socotesc drept calitatea definitorie a interpretului autentic. Muzica

Concertului mendelssohnian poate fi luată ca exemplu, în interpretarea lui Voicu ea nu mai pare deloc permisivă ca în versiunile atâtor violoniști "romantici" care au reușit s-o compromită. Înregistrarea sa din 1962 (cu George Georgescu dirijând Filarmonica "George Enescu") se apropie izbitor de cea din 1996 a lui Perlman (împreună cu Orchestra din Chicago și Daniel Barenboim la pupitru). Comparația se poate face foarte ușor, discurile există în comerț.

Un capitol aparte îl constituie interpretarea muzicii ruse și sovietice, nelipsită din concertele simfonice ale epocii comuniste. Concertele preferate ale lui Ion Voicu erau cele de Glazunov, Ceaikovski, Prokofiev și Haciaturian, cântate și azi foarte des pe scenele lumii, mai puțin ultimul cu toate că muzica lui Haciaturian este încă apreciată iar Concertul său una dintre cele mai izbutite lucrări ale genului concertistic.

Cu siguranță că Ion Voicu a lucrat atent toate aceste concerte cu David Oistrach, care le cunoștea mai bine ca oricine altcineva. Violonistul român alternează, sau combină, cu deosebită aplicație stilistică și vizibilă plăcere asprimile cu dulceața, ardoarea cu grația temelor *Concertului nr. 2* de Prokofiev. Iar în *Concertul* de Haciaturian relevă cu prisosință virtuozitatea transcendentală a scriiturii, care-i vine mânușă, dar și generoasele melodii exotice ce ar trebui să aibă succes mai ales în vremea noastră marcată de postmodernism, acolo unde kitsch-ul de care a fost acuzată adesea această muzică și-ar găsi cel mai potrivit loc.

În celebrul *Concert* ceaikovskian, Voicu etalează acea generozitate delicată și totodată îndrăzneață, proprie firii sale de artist (așa cum face și cu *Concertul* de Bruch salvându-l pentru muzica mare) care-l apropie de violoniștii tineri de azi, printre care Vadim Repin, Leonidas Kavakos ori Hillary Hahn. Puritatea de cristal a cadenței primei părți, căldura cantilenelor ce abundă ori sprinteneala tehnică în registru de mare finețe a finalului sunt tot atâtea repere interpretative memorabile. Subiectivitatea interpretului e turnată în tipare ce par neperisabile și sper să rămână la fel și peste alte multe decenii de-acum înainte.

Ion Voicu s-a preocupat în mod constant și de domeniul cameral. Pe de o parte, în calitatea sa de dirijor și de solist al Orchestrei de Cameră "București", lăsându-ne înregistrări remarcabile ale *Concertelor nr. 3* și *nr. 5* de Mozart. Pe de altă parte, a cântat multe sonate pentru vioară și pian dintre care s-au editat pe CD câteva, de la *Sonata în sol minor* de Locatelli la *Sonata a II-a* de Enescu trecând prin școala franceză și rusă cu *Sonatele* de Debussy, Ravel, Milhaud și Prokofiev. Unele sunt înregistrări document din arhiva Radio-ului, pe care Ion Voicu le-a realizat alături de pianiști celebri ai momentului precum Dagobert Bucholtz, Victoria Ștefănescu și mai ales Monique Haas. (Tot doamna Madeleine Voicu mă informează că urmează să apară un nou CD cu sonate de Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, Ravel și Enescu - inclusiv *Sonata a III-a*, în care partenerul lui Ion Voicu este Valentin Gheorghiu).

Farmecul interpretărilor concertistice ale lui Voicu se regăsește cu prisosință în *Concertul în sol major* de Mozart, la a cărui înregistrare a fost și solist și dirijor. O vivacitate mlădioasă și totuși robustă, când plină de nerv când șăgalnică, creează admirabil veridicitatea stilistică mozartiană. Cântul său este comparabil, din nou, cu cel al mai celebrilor Menuhin și Perlman sau al violoniștilor tineri de azi, la fel de cunoscuți și ei, Repin și Kavakos, datorită îmbinării depline între muzicalitate și o virtuozitate nicicând ostentativă. Și, în plus, a unei dulceți a tonului ce nu exclude forța și care e îndeosebi cuceritoare.

Sonatele pentru vioară și pian vădesc o grijă aparte pentru acuratețea înregistrării lor. Nu-mi amintesc să-l fi ascultat pe Ion Voicu în prea multe recitaluri

de sonate, așa cum mi-au rămas în amintire de pildă Mihai Constantinescu și Ștefan Gheorghiu, poate că mă înșel totuși. Dar cu siguranță a iubit aceste sonate, după felul în care le cântă. Nu știu pe care s-o evidențiez mai întâi, poate că *Sonata II-a* de Enescu și *Sonata II-a* de Prokofiev ar trebui puse în frunte. Pe prima a lucrat-o probabil cu Enescu însuși, a doua fără îndoială cu Oistrach.

Ion Voicu trece de la romantismul angoasat dar tumultuos, tipic enescian, la incisivitatea lirică și umorul războinic al muzicii lui Prokofiev cu o admirabilă cunoaștere și aplicație stilistică, fără să renunțe însă nici o clipă la marca personalității sale. Am constatat acest lucru mereu și îl voi explica aici după cum mă pricep. Voicu a lucrat cu mai mulți profesori de-a lungul a două decenii. Uimitor este faptul că de la tinerețe până la maturitatea artistică nu a lăsat să se întrevadă nici o influență predominantă în cântul său, a rămas același interpret egal cu sine însuși. Atunci, ce-l împingea să caute sfatul atâtor reputați pedagogi? Cred că nevoia de a se verifica, de a fi sigur că a pus baze solide interpretărilor sale și de a-și valida în felul acesta intuiția, de altfel ieșită din comun. Ion Voicu era un om modest și perseverent, spre cinstea sa și spre folosul artistului din el. A știut să aprofundeze învățăturile profesorilor săi și să-și consolideze viziunea artistică pe care i-o oferise cu generozitate natura sa genială.

După cum în interpretarea atât de participativă a sonatelor Ion Voicu ne lasă să-l întrevedem, ca pe un urmaș, pe tânărul său confrate violonistul american Josua Bell, în piesele de virtuozitate poate fi comparat cu oricare mare virtuoz de ieri și de azi. În *Tema cu variațiuni* de Wieniawski (luată direct din concert) e poate mai ardent ca oriunde, senzualitatea înflăcărată a temei stă minunat alături de piruetele elegante ale variațiunilor redate cu maximă claritate. Dar la fel de izbutită este și interpretarea *Sonatei a VI-a* de Isaye sau a *Rondo-ului în sol major* de Mozart-Kreisler, datorită tehnicii impecabile și a luminozității emisiei sonore, aliate cu ponderea frazării.

Memorabilă este și intonarea binecunoscutei teme din *Dansul vrăjitoarelor op. 8* de Paganini. Variațiunile superdificile care urmează sunt cântate cu aceeași ușurință dintotdeauna. Îmi amintesc mâinile lui Voicu cu degete subțiri și nervoase ce articulau la fel de clar csardas-ul din *Melodii lăutărești* ori *Frumosul rozmarin*, transformând toate aceste mărunte muzici în momente de mare încântare.

Nu știu în ce împrejurări a compus Ion Voicu de-acum celebra sa piesă *Dimineața după nuntă*, dar ea a rămas, pentru mine cel puțin, ca un autoportret cât se poate de fidel al omului și artistului. Simplitate, umor, finețe, virtuozitate și sensibilitate – sunt caracteristici atât ale unei tradiții folclorice unice, retranspuse magistral în această piesă, cât și ale lui Voicu însuși.

Orice zonă stilistică ar aborda Ion Voicu, interpretările sale se situează într-un **prezent continuu**, nu ca al gramaticii engleze ci asemănător cu unul din cele descrise de filozofia yoginã, adicã viu și de aceea transcendent. Pe calea particulară a artei violonistice, Ion Voicu a ajuns la aspirația universalistă a oricărei gândiri autentice, exprimată însă mult mai simplu și mai atrăgător. Cântul său este ca o dimineață de vară – ori de câte ori s-ar repeta ea de-a lungul vremii, va fi mereu la fel de proaspătă și încântătoare pentru noi.

Dan SCURTULESCU

ANIVERSĂRI

Dragoș Alexandrescu, muzician și sacerdot

Extrem de numerosului public venit să-l sărbătorească pe omul, artistul, pedagogul și clericul Dragoș Alexandrescu, la împlinirea venerabilei vârste de 80 de ani, i-am cerut îngăduința de a-i citi un text pe care l-am scris acum aproape un deceniu, dar pe care aveam certitudinea că nimeni dintre cei prezenți – nici măcar sărbătoritul însuși! – nu-l cunoștea, întrucât la vremea respectivă fusese publicat într-o revistă pe cât de obscură, pe atât de efemeră. (Cu siguranță că, astăzi, sunt prea puțini aceia care-și mai amintesc până și titlul ei: „Exclusiv Magazin".) Am scris însă rândurile de mai jos cu atâta credință și cu atâta emoție, încât mi-ar părea rău să nu le împărtășesc, măcar acum, tuturor celor ce-l admiră și-l iubesc pe distinsul muzician și sacerdot...

*

Când, în îndepărtata toamnă a lui 1963, începându-mi studiile la Conservator, am avut șansa de a deveni studenta maestrului Dragoș Alexandrescu, nu știam că mintea sa luminată de o rigoare exemplară și sufletul lui blând fuseseră închinate lui Dumnezeu. Cine dintre noi ar fi putut bănui măcar, atunci, că profesorul atât de iubit de către cei mai mulți și atât de temut de către câțiva pentru dreptatea și fermitatea judecăților sale, respectat însă deopotrivă de către toți pentru imensa-i știință și admirabila-i metodă de a ordona teoria muzicii și a ne înlesni accesul la ea, era... diacon?! Firește că în vremea aceea, când a intra într-o biserică ori a te închina numai trecând pe lângă ea constituia un delict ce-ți putea atrage serioase necazuri ca elev sau student (dară-mi-te ca profesor!),

calitatea de cleric trebuia ascunsă cu aceeași grijă ca și aceea de a fi fost **cineva** sau de a fi avut **ceva** „înainte". Cum aș putea uita neplăcerile pe care le-am suportat în liceu, când – făcându-mi obligatoria „inspecție la domiciliu" – diriginta mi-a descoperit pe perete un gobelin cu subiect biblic? Nu conta că era o copie după un celebru tablou de Rembrandt – artist de care, oricum, nu sunt sigură că ea auzise...

Eu, în schimb, auzisem – vag, ce-i drept – că minunatul nostru profesor de teorie și solfegii ar fi și compozitor. Spun „vag" pentru că nu făcea parte dintre autorii cântați și difuzați în mod curent... Acum, mă gândesc că poate asta n-a fost totuși chiar atât de rău pentru **imaginea** artistului, căci **adevărata vocație componistică** a maestrului Dragoș Alexandrescu se manifesta nu atât în cantatele, simfonia sau poemul simfonic, nici atât în partiturile instrumentale, corale, vocale sau pentru film pe care le-a scris, ci mai cu seamă în același domeniu ce se cerea ascuns: muzica religioasă. Am avut revelația acestui adevăr ascultându-i *Liturghia în mi minor*, pentru prima oară interpretată integral: aici, totul și toate – de la stilul autentic la inspirația originală, de la meșteșugul alcătuirii la măiestria expresiei, de la sinceritatea credinței la forța sentimentului ce o animă – îndreptățesc o viață artistică îndelungă (unul dintre cele mai copleșitoare momente ale lucrării a fost creat pe când compozitorul avea doar 13 ani!) și cu la fel de bogate perspective...

Luminița VARTOLOMEI

OPINII

Marin MARIAN

Istoria muzicii în cheie antisemită

Istoriografia a fost, se vede că este, și (treabă inevitabilă, se pare) rămâne un act politic. Prin urmare, politică este și istoriografia muzicologică, deoarece și ea, ca alte istoriografii, cerne și discerne. Selectând, ea împinge fapte și contribuții în sus sau în jos, cenzurează și favorizează. Iată de ce trebile acestei muzicologii, ca ale oricărei alte istoriografii, nu se judecă sau adeveresc după criteriul adevărat" sau, respectiv, „fals", ci după acela al trendurilor influente sau al voracităților partizane, al adecvării/nonadecvării paradigmatice, al oportunității/inoportunității intelectuale, al eficienței/deplorabilității umaniste. Și, sau mai ales, după conceptul general al **corectitudinii/incorectitudinii** politice.

După modelul perfect-desăvârșitei gafe a președintelui Iliescu, ce a comparat Holocaustul evreiesc cu persecuția anticomunistă și a așezat anii de pușcărie ai ilegaliștilor comuniști alături de exterminarea rasială – două lucruri elementar de nelalocul lor! – iată că „recidivează" și un reprezentant important al muzicii, massmediei și muzicologiei contemporane, venerabilul compozitor, critic, istoric muzical și jurnalist radio Doru Popovici. În revista „Muzica", acesta a început un serial intitulat *Holocaustul muzicii românești* (primul episod, în proaspătul număr 4/2003).

În cele care urmează nu efectuez o polemică directă și personală cu autorul acestui prim episod sau serial de scrutinizare a muzicii și cancanurilor din lumea compozitorilor anilor '50, chiar dacă mă refer la articolul precizat și chiar dacă pomenesc mereu numele autorului. Contribuția sa este simptomatică sau exemplar-ilustrativă, iată de ce încerc doar o discuție de principiu (dacă așa ceva este posibil, dacă resentimentele sau împătimirile mai pot fi suspendate).

În primul rând, cred că nu „se face" să ne jucăm verbal, ideologic, teoretic și intelectual cu orice cuvinte, ca și cum ar fi vorba de cele mai comune sau banalizate substantive. „Holocaustul" (nu fac aici demonstrație elementară, de dicționar!) are o semnificație destul de precisă. El a fost conceput pentru a se referi la ceva foarte exact și rușinos, și este mai mult decât copilărește, nu doar neavenit, să-l extinzi la semnificarea oricărui fel de tragedii umane. În articolul d-lui Doru Popovici se repovestește istoria componisticii românești – e drept, o variantă de adăugat la sau de completat cam cu tot atâtea variante câți compozitori ai acelor vremuri supraviețuiesc. Și numește necazurile compozitorilor de atunci „holocaust", de parcă respectivii suferitori ar fi dispărut ca-n cuptoarele hitleriste sau trenurile antonesciene. De parcă lucrările lor muzicale, unele criticate, înfierate, sabotate sau minimalizate pentru o vreme, ar fi dispărut pe veci, fără urmă. De parcă nu

persecutații unora din momentele sau etapele comunismului tânăr ar fi făcut averi, mai apoi (așa cum precizează chiar Doru Popovici), de pe urma achiziționării și cântării partiturilor lor. Prin urmare, copilăroasa, ieftin-vindicativa jelanie pe fundalul obsedantului deceniu nu demonstrează doar incapacitatea viscerală de a uita și ierta, nu doar uită supracompensarea pe care, în deceniile ulterioare, foarte mulți nedreptățiți și-au asigurat-o sau administrat-o singuri. Prin comparație și asociere, ea comite și indecența de a minimaliza suferința altora (în speță, crima rasială) doar pentru a agrandiza vremelnica supărăciune proprie.

Nu insist aici pentru a atrage atenția sau a demonstra că utilizarea termenului de holocaust altfel decât metaforic-poetic, ca termen pentru desemnarea altor crime în afara celor de exterminare rasială antievreiască, este logic, filologic și inclusiv juridic inacceptabilă. Dacă nici consilierii președintelui țării n-au putut clarifica la timp chestiunea aceasta, n-o va face acum un simplu muzicolog, pentru colegii de breaslă. Chestiunea-n discuție ține de cultura elementară a celor care trăiesc realmente în 2004 și doar cine insistă să trăiască psihospiritual precum în 1940 - 1960 se poate dispensa de actualizarea mentalității proprii.

Oricum, punând problema așa cum o pune Doru Popovici se face un deserviciu muzicologiei românești pe măsura deserviciului adus de către orice autoritate sau persoană publică, care, expunându-și incorectitudinea politică, handicapează imaginea, calitatea, succesul și vizibilitatea mentalului și socialului românesc. Sigur că orice completare sau variantă și alternativă sunt binevenite. Doar că retușarea, corectarea sau completarea muzicologiei cu elemente ce țin de discriminarea etnică constituie un gest datat, condamnat, pernicios. Doru Popovici nu analizează atât fapte și atitudini (de altfel, majoritatea destul de perene, de observat chiar și-n anii '70-80-90, ba chiar și astăzi), ci reliefează accente tendențioase, îngroașă sau subțiază cu subiectivism pătimaș, radicalist, revanșard. El nu are umorul și detașarea împăciuitoare ale filelor de jurnal – alcătuind o istoriografie perfect subiectivă – semnate de Ion Dumitrescu și publicate nonstop de „Muzica" deja de ani buni. Evreitatea unor actori ai scenei muzicale, muzicologice și mai ales componistice apare la Doru Popovici cu o subliniere pe cât de neclară, pe-atât de păstoasă și insidioasă, transpirând antisemitism fără nici o tăgadă.

Într-adevăr, sau la urma urmai, oare ce era efectiv evreiesc în infracționalitatea și autoritarismul terorist ale lui Matei Socor? Dar în cameleonismul lui Alfred Mendelsohn? Cu certitudine, dacă nu erau ei, în concretețea sau exactitatea lor psihofizică, ar fi putut fi alții – așa cum în toate domeniile au fost, sunt și mari șanse să tot fie. Alții, cu alte nume sau afilieri etno sau (ex)religioase, le-ar fi luat locul. Speța caracterială transcende etnia, neamul sau religia. Înși de alura celor numiți joacă aceleași roluri sub ochii noștri, iar cu o istorie neconvertibilă și reiterativă ca a noastră le vor juca și-n viitor. Iată de ce catalogarea și departajarea muzicienilor în neromâni și români, antiromâni și filoromâni, transfugi versus patrioți, putea fi la mijlocul secolului XX o manieră discursivă politică convenabilă, în ton cu barbarismul ridicat la rang de comportament și doctrină politică. Numai că existența Holocaustului și a altor masacre etnocidale au demonstrat că lumea trebuie să judece altfel, în vederea purgării cu orice preț a urii sociale. Iată de ce, a

continua, în secolul XXI (!), prestarea unui discurs similar sau sincron antisemitismului tradiţional explică o lipsă de evoluţie intelectuală şi psihospirituală, o lipsă totală de consonanţă cu o gândire istorică şi intelectuală de factură contemporană. La fel ca în alte domenii, naţionalismul muzicologic e tot o formă de imaturitate, egal personală şi politică. În plus, astăzi el e poate mai aberant, handicapant, costisitor şi ilicit ca oricând.

În mod normal, ca orice naţionalism şi ultranaţionalism, românismul nu scuză antisemitismul. Iar astăzi – de altfel dintotdeauna, însă astăzi poate mai evident ca altădată – cine se dovedeşte antisemit se dovedeşte cât se poate de antiromân, de potrivnic intereselor de prosperare modernă şi civilizată a românilor. Este păcat că unii muzicieni români, adesea avangardişti în arta lor, nu gândesc cu o similară adecvare, modernitate sau prospectivitate. E păcat că unii din ei preferă reactualizarea frustrărilor înaltpreaînvechite, în ciuda compensaţiilor pe care deceniile şase-nouă li le-au adus, ca să nu mai pomenesc de impietatea de a le clama cu histrionism şi narcisism exacerbate, de a le asemăna cu exterminarea totală, definitivă, frustă.

Citind rememorarea istoriografică a d-lui Popovici intelectualul român nu pricepe că lichelismul şi canalismul nu au simpatii sau gene etnice, ci dimpotrivă. Nimeni, citindu-i istoria, nu-şi zice (de pildă): dacă o groază de români sunt lipsiţi de orice caracter, nu înţeleg de ce aşa-zişii neromâni ar trebui să fie exclusiv mari caractere. Din contră, acest gen de prezentare a lucrurilor ranforsează clişee antiştiinţifice şi stereotipii resentimentare. Subînţelesurile – care fac tema consistentă a paginilor acestea – mai degrabă sugerează că trebuie să fii român, ca etnie (de religie să nu mai vorbim!), ba inclusiv obedient patriot, pentru a fi om sau artist de treabă sau de valoare. Sau că românii neaoşi şi antiemigranţi fuseseră totdeauna solidari şi cinstiţi, niciodată sforari şi parşivi, niciodată lipsiţi de scrupule, oportunişti, lingăi, arivişti – ceea ce nu e cazul. Ori, cel puţin, ni se sugerează că istoria muzicii româneşti fu plină de ticăloşi „alogeni" şi că tocmai de la evrei i s-au tras greutăţile holocaustice.

Să fiu bine înţeles: eu nu spun ce ar fi trebuit să scrie Doru Popovici sau ce-ar trebui să reiasă din paginile unui muzicolog sau istoriograf. Spun doar că, în cazul de faţă, ceea ce reiese este o părtinire, o discriminare şi confuzie care servesc perfect sensibilităţile, „necesităţile", ideologiile, delirurile, agresivităţile şi discursurile xenofobe, antisemite, neolegionare. Spun doar că paginile sale nu inspiră cititorului, recte muzicologului contemporan, o abordare şi gândire de tip 2004, occidentală sau europeană. Iată armonicele, timbrele şi efectele (ca să evoc clişee ale muzicologiei de lemn) „disonante" în „concertul" mentalităţilor actuale.

Bizareria acestui antisemitism şi prolegionarism muzicologic e cu-atât mai deplasată şi tristă cu cât, iată, inclusiv liderul României Mari a devenit, de curând, filosemit. Cu alte cuvinte, în loc să evolueze, în loc să se deschidă spre noi paradigme, în loc să asimileze bibliografii şi abordări sau atitudini occidentale, muzicologia românească poate adormi sau decădea în asemenea hal încât să rămână inclusiv în urma Tribunului CVT şi a noii Românii Mari.

RECENZII

Mihail COZMEI

Octavian Lazăr Cosma

Hronicul Operei Române din Bucureşti

M-am întrebat, adesea: cum va continua Octavian Lazăr Cosma explorarea trecutului culturii noastre muzicale, dacă numai pentru etapa cuprinsă între 1898-1929 au fost necesare cinci volume (din ciclul cu acel titlu sugestiv – *Hronicul muzicii româneşti*) publicate între 1983 (vol. V) şi 1991 (vol. IX)? Un răspuns a fost sugerat de amplul studiu – *Universul muzicii româneşti* – editat în 1995, cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la constituirea Societăţii Compozitorilor Români. Un altul, în 1999, cu titlul *Simfonicele Radiodifuziunii Române. 1928-1998*, a deschis, de fapt, o nouă serie de „hronici". Am înţeles atunci că distinsul cercetător va duce mai departe ampla construcţie iniţiată în urmă cu trei decenii abordând, cu aceeaşi neistovită pasiune şi aceeaşi exemplară rigoare, aspectele proeminente ale domeniilor de activitate care au marcat procesul maturizării şi afirmării muzicii româneşti.

Cercetătorul-savant este prezent acum cu primul volum, dintr-o serie larg cuprinzătoare, al *Hronicului Operei Române din Bucureşti*, apărut la Editura Muzicală în 2003, „cu sprijinul Guvernului României". Cele 800 de pagini ale acestui volum – care se citeşte cu interes pentru imaginea pluridimensională a strădaniilor depuse întru edificarea temeliilor Operei Române, dar şi cu satisfacţia, cu plăcerea de a veni în contact cu un produs de autentică şi elegantă artă tipografică –, evocă „uriaşul drum parcurs de inimoşii artişti care au înălţat sanctuarul Operei Române". Cu o vibrantă şi statornică dragoste pentru teatrului liric (unul dintre primele studii semnate de Octavian Lazăr Cosma a fost *Opera Românească*, tipărit în 1962; cel mai substanţial studiu dedicat operei lui George Enescu – *Oedip-ul enescian*, publicat în 1967 –, de asemenea, îi aparţine) şi un profesionalism specific maturităţii depline, autorul şi-a orientat instrumentele cercetării muzicologice asupra configuraţiei artistice, complexe şi de un uimitor dinamism, de la cumpăna veacurilor XIX şi XX. A rezultat un volum de informaţii şi evocări, cu puncte de vedere contradictorii şi perspective inedite, reprezentând în esenţă împlinirile şi căderile care au însoţit lupta de afirmare a Operei Române, ca instituţie şi acţiune artistică (interpretare şi creaţie de gen).

Încă din parcurgerea sumarului, cititorul observă că volumul inaugural al „hronicului" uneia dintre cele mai importante instituţii muzicale din România este de o largă cuprindere şi complexitate. După lectură, întreaga fastuoasă desfăşurare de informaţii şi comentarii se ordonează pe câteva coordonate, adevărate teme-motiv. Am selectat dintre acestea trei „teme" care, indiscutabil, domină întregul discurs muzicologic.

În prim plan se impune, ca într-o temă cu variaţiuni, ideea că apariţia şi existenţa Operei Române a fost determinată de mersul societăţii româneşti spre progres şi civilizaţie.

Şi chiar dacă au existat momente de aparentă eclipsă, interesul pentru teatrul liric s-a manifestat constant, impunând şi susţinând iniţiative şi colective artistice alcătuite din cântăreţi, instrumentişti, dirijori, regizori şi scenografi români. Printre începuturi s-au aflat, desigur, uimitoarele realizări ale elevilor din cadrul şcolilor organizate pe lângă Societatea Filarmonică din Bucureşti şi Conservatorul Filarmonic-Dramatic din Iaşi, interpretarea operei *Semiramida* de Gioacchino Rossini (1836, în capitala Ţării Româneşti) şi a operei *Norma* de Vincenzo Bellini (1838, în capitala Moldovei, la şapte ani după premiera absolută a lucrării) anunţând ideile care se vor afla şi la baza iniţiativelor de organizare a Operei Române. În anii de învolburată luptă ai începuturilor s-au format: un corp artistic de valoare internaţională, o falangă de tehnicieni necesară organizării şi realizării spectacolului liric, câţiva critici muzicali de o temeinică cultură şi un ascuţit spirit critic, un public „format din toate straturile sociale" – cum constata un critic al timpului; în sfârşit, în acest context, au fost create şi primele partituri de operă semnate de Eduard Caudella, Constantin Dimitrescu, Alexis Catargi, Ionel Brătianu, George Cosmovici ş.a. Criticul Scarlat Cocorăscu avea dreptate, atunci, în 1895, când afirma: „Opera Română poate să existe – mai mult, ea trebuie să existe!"

Sufletul, fondatorul adevărat al Operei Române a fost profesorul, dirijorul şi compozitorul George Stephănescu. În studiul său, Octavian Lazăr Cosma pune în lumină aspectele de esenţială importanţă ale activităţilor generosului întemeietor. Mai întâi, activitatea desfăşurată ca profesor de canto, prin care a pregătit o pleiadă de cântăreţi, a căror valoare a fost confirmată de succesele obţinute pe scenele de operă importante ale lumii (printre ei: Elena Teodorini, Hariclea Darclée, Irina Vlădaia, Nuovina, Zina de Nori, Grigore Gabrielescu, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Ion Băjenaru, Ion Dimitrescu ş.a.); apoi. cu sacrificii materiale substanţiale şi o voinţă mereu înnoită, a organizat primele trupe de operă cu interpreţi români, care cântau în limba română, spectacolele prezentate (printre care: operele *Linda di Chamounix, Lucia di Lammermoor, La Traviata, Faust, Ernani, Rigoletto*; operetele *Giroflé-Girofla, Studentul cerşetor, Voievodul ţiganilor, Olteanca* ş.a.) aflându-se, de cele mai multe ori, la o altitudine artistică de referinţă. Dorinţa lui Stephănescu „de a vedea stabilită această instituţiune naţională de lumină şi progres" a fost însă prea puţin sprijinită de oficialităţi. Aşa se explică multele memorii redactate de acest înzestrat şi mărinimos animator de viaţă muzicală, adresate deputaţilor (1885), Directorului General al Teatrului Naţional (1889), Ministerului Instrucţiunii Publice (1901, 1902, 1903), iar unul dintre ultimele – adevărată „Chartă a Operei Române", cum îl numeşte Octavian Lazăr Cosma – publicat în revista *Muzica* din 3 decembrie 1908, cu titlul: *Despre Opera Română*. Prin toate acestea, George Stephănescu – acel „împătimit propagator şi reprezentant al artei teatral-muzicale", omul „care şi-a închinat viaţa cauzei afirmării şi consolidării trupei lansate sub emblema Opera Română, ceea ce însemna spectacol interpretat de artişti români, în limba lor şi a celor aflaţi în sală" (Octavian Lazăr Cosma) –, s-a impus drept ctitor al Operei Române din Bucureşti, totodată, ca întemeietor al unei puternice tradiţii în arta cântului şi a spectacolului liric, din care s-au ivit şi au sporit, în prima jumătate a secolului trecut, numeroase şi strălucite împliniri. De aceea, personalitatea, strădaniile şi realizările lui George Stephănescu sunt prezente, ca o temă-motiv, în paginile numeroase ale acestui prim volum dedicat istoriei Operei Române din Bucureşti.

O a treia temă-motiv care se profilează, cu pregnanţă, din studiul redactat de Octavian Lazăr Cosma este presa. Şi cred că nu greşesc afirmând că ziarele şi revistele

timpului (printre care: *Doina, L'Indépendance Roumaine, Voința Națională, Teatrul, Adevărul, Apărarea Națională, România Musicală, Muzica* ș.a.) au avut un rol importat în susținerea inițiativelor de organizare și instituționalizare a Operei Române. „Cronicarii periodicelor – afirmă autorul – au scris foarte mult și extrem de diversificat", au apreciat cu entuziasm sau au criticat cu bună-credință profesională spectacolele trupelor românești. Dar chiar și atitudinile neîncrezătoare sau chiar răuvoitoare ale unor ziariști au avut, cred, până la urmă un rol pozitiv, întrucât au contribuit la incitarea atitudinilor pro sau contra teatrului liric românesc. Fragmentele de articole și cronici, citate copios de autor, demonstrează că existența Operei Române, realizările trupei românești au preocupat constant opinia publică, au furnizat subiecte „arzătoare" și au stârnit polemici care au înviorat discuțiile privind mișcarea artistică a timpului. Articole semnate cu inițiale sau termeni din domeniul muzicii (E.D.F., Musicus, Domisoldo sau, mai simplu, Rep. etc), cronici muzicale care poartă semnături prestigioase (bunăoară: Eduard Caudella, Constantin Dimitrescu, Alfonso Castaldi, Marcel Botez, C. M. Cordoneanu, Scarlat Cocorăscu, Juarez Movilă, Maximilian Costin), intervenții publice ale unor personalități precum Ion Luca Caragiale, Alexandru Davila, Liviu Rebreanu, George Enescu, Mihail Jora, Ionel Perlea sau Alfred Alessandrescu, toate pun în evidență importanța unei instituții care să poarte numele Opera Română, adevărat templu la altarul căruia să slujească artiștii români, **toți** artiștii români buni..." (Juarez Movilă, 1921). În ciuda opiniilor mai reținute ale lui Ion Luca Caragiale sau Alexandru Davila, care – scrie autorul – nu voiau să audă că ar putea coexista sub aceeași pălărie teatrul și opera", Liviu Rebreanu afirma încrezător: „Opera Română este într-adevăr o necesitate. Dovada o face existența unei falange considerabile de artiști muzicali, precum și marele public care urmărește concertele simfonice și care, desigur, va fi și al Operei." La rândul său, Eduard Caudella – autorul primei opere românești (*Petru Rareș*) – exprima, cu aproape un deceniu înainte de înființarea Operei Române ca instituție subvenționată de Stat, gândurile muzicienilor și ale iubitorilor de muzică: „...Numai o operă cu adevărat românească e singurul mijloc de a progresa într-un mod simțitor pe terenul artei în genere, deoarece e forma muzicală cea mai completă..." Mijlocul acesta de progres artistic a devenit o realizare atunci când Statul a preluat susținerea materială a instituției care, de fapt, a existat de peste trei decenii „ într-o desfășurare zbuciumată, nesigură, cu mari și dureroase bătălii pentru supraviețuire" – afirmă Octavian Lazăr Cosma, dar și cu splendide realizări.

În final, vreau să spun că volumul cu care Octavian Lazăr Cosma deschide seria hronicelor dedicate Operei Române, elaborat cu pasiune, cu o nobilă sobrietate și, fără îndoială, cu o migăloasă și epuizantă muncă de cercetare, nu este un eseu ce poate fi parcurs pe nerăsuflate. Este un document care ne invită la o modernă și emoționantă rememorare. Este, totodată, un instrument de lucru pentru cei interesați de trecutul bogat și impresionant al vieții noastre muzicale. Și este un studiu care îl definește pe autor, metodele sale de investigație și elaborare, cu nota lor inconfundabilă de temeinicie și acurateță.

Am început recenzia cu o întrebare. Voi încheia, oarecum circular, întrebându-mă, retoric, ce va urma după monumentalul *Hronic al Operei Române din București*? Un istoric, la fel de consistent, dedicat Universității Naționale de Muzică, fostul Conservator care, iată, anul acesta va împlini 140 de ani? Sau, poate, în perspectivă, un „hronic" al Filarmonicii „George Enescu" din București?

Oltea ŞERBAN-PĂRĂU

European Meridians
New Music Territories
Reports from Changing Countries
(Susanna Niedermayr, Christian Scheib)

Am parcurs recent doua interesante volume semnate Susanna Niedermayr/Christian Scheib, editate cu sprijinul ORF (Radio Osterreich) în formulă bilingvă (germană şi engleză) sub un titlu care ar suna, în traducere liberă, *Meridiane europene. Noi teritorii muzicale. Reportaje din ţări în schimbare*. Autorii îşi propun să parcurgă într-un stil mai degrabă jurnalistic decât ştiinţific, dar cu nimic mai puţin interesant şi relevant, peisaje muzicale actuale ale unor ţări precum Lituania, Estonia, Letonia, Romania, Serbia-Muntenegru, Cehia, Ungaria, Slovenia, Slovacia, Polonia, Bulgaria si Croatia panoramând curente estetice şi muzicale şi relaţionându-le în permanenţă contextului social al ţării respective. Interesul autorilor este polarizat de muzica electronică, improvizaţie, scena de club, dar şi de muzica contemporană, plasate în interacţiune cu evenimentele şi situaţiile din zona socială şi chiar politică.

Copii mândri ai unor părinţi îndrăzneţi. Muzica din România la începutul secolului XXI este titlul ineditului capitol rezervat României. Bazându-se pe concluziile proprii extrase din discuţii cu creatori români, autorii volumului propun o împărţire a istoriei recente a muzicii româneşti în trei etape: cea a anilor '60, de oarecare liberalizare (pe care ei o asimilează cu Perestroika), cea represivă din anii '70-'80 şi cea a anilor '90, în care s-a produs o simbioză între libertate şi comercial. De asemenea, este reliefat faptul că în tot acest timp s-a impus o ramură a compozitorilor români care au emigrat în vest (majoritatea în Europa, mai puţini în Statele Unite), de la Horaţiu Rădulescu la Adriana Hölszky şi o alta a celor rămaşi în ţară. Autorilor volumului le sunt relevate unele premiere ale componiosticii româneşti în context europeana. De exemplu, Octavian Nemescu, declara : "La sfârşitul anilor '60, la Bucureşti exista deja o mişcare a "muzicii spectrale". Ulterior, compozitorul Corneliu Cezar a fost primul care a conceput o muzică nouă, bazată pe rezonanţa naturală, prin care s-a opus serialismului".

Capitolul rezervat României se referă fără idei preconcepute la aspecte precum concurenţa şi chiar rivalitatea între Cluj şi Bucureşti (realitate care este evitată de comentatorii din ţară), evoluţia noţiunii de avangardă din anii '60 şi până în prezent, succesiunea generaţiilor postenesciene, timpul muzical în viziunea compozitorilor români, bazându-se pe interviuri cu creatori şi muzicieni din generaţia medie (precum Octavian Nemescu, Călin Ioachimescu, Maia Ciobanu etc.) şi tânără (Peter Szabo, Irinel Anghel, Sorin Romanescu etc.). "Libertatea costă mult, aşa se face că la noi există aceste paradoxuri. Lumea în care trăim este una comercială şi mulţi dintre tinerii artişti nici nu se gândesc să lupte cu aceste realităţi, sau nu sunt interesaţi să-şi dezvolte un stil individual. Pur şi simplu încearcă să supravieţuiască. Nu înţeleg de ce, dar aceasta este realitatea. Altfel spus, dictatura comunistă a fost înlocuită cu dictatura pieţei.", afirmă compozitoarea Irinel Anghel, portretizând astfel ultimul deceniu de evoluţie al muzicii contemporane româneşti. Un alt element considerat important de autori este reprezentativitatea feminină în domeniul componisticii româneşti contemporane, pornind de la Myriam Marbé si continuând

cu Violeta Dinescu sau Adriana Hölszsky (stabilite în Germania), Doina Rotaru, Irina Hasnaş, Maia Ciobanu, Ana Maria Avram, Mihaela Vosganian sau Irinel Anghel.

De la muzica numită "academică" se trece firesc la cea pe care creatorii ei o consideră "muzică pentru toată lumea, nu doar muzică pentru muzicieni". Totuşi, tipul de muzică experimentală pe care o propun clujenii lui Peter Szabo din Cluj-Napoca sub numele "Allergische Platze" se adresează tot unui public de elită, fiind diametral opusă noţiunii de comercial. Unul dintre subcapitole este rezervat generaţiei de aur, dar privită oarecum selectiv doar prin intermediul mărturiilor celor intervievaţi şi nu prin studiul partiturilor sau a unor lucrări muzicologice pe acest subiect, ca de altfel toate subiectele atinse, inclusiv incursiunea în domeniul jazzului experimental.

Totuşi, întregul demers (încheiat cu o listă de site-uri de internet relevante pentru subiectul tratat la sfârşitul anului 2002, momentul finalizării studiului), chiar dacă este dominat de o atitudine constatativă, care nu pune în opoziţie sau în discuţii mărturii uneori contradictorii, ci doar le alătură într-o manieră cursivă şi uşor de parcurs, poate oferi cititorului străin o imagine realistă (chiar dacă nu întru totul completă) asupra muzicii româneşti de la începutul secolului XXI.

Constantin SECARĂ

Corneliu Cezar

Tratat de Sonologie. Spre o Hermeneutică a Muzicii

Editura Anastasia, Bucureşti, 2003

Afirmam, într-un articol publicat recent, că a vorbi şi a scrie despre muzică ar putea părea, începând cu un anumit nivel, impropriu. Atunci când nu îmbracă haina analizelor tehnice, scrierile despre muzică nu fac decât să releve apofatismul acesteia. Artă, ştiinţă, magie, divertisment, energie, cadru ambiental, terapie, religie, muzica îşi este sieşi suficientă, prin simplul fapt că *există*, ca manifestare superioară a omenescului.

A scrie despre muzică într-un mod atipic este *o* **temeritate**, rar asumată de cei mai mulţi dintre bunii cunoscători ai ei. A tipări o astfel de scriere este *o* **aventură**, pe care orice editor o priveşte cu rezerve. *Tratat de Sonologie. Spre o Hermeneutică a Muzicii*, avându-l ca autor pe regretatul Corneliu Cezar, este o astfel de **temerară aventură**, ce reproduce teza de doctorat pe care autorul a susţinut-o în anul 1996, în cadrul Institutului de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române. După mai puţin de un an, Corneliu Cezar avea să se mute la cele veşnice, întru nădejdea dobândirii unor răspunsuri la numeroasele întrebări pe care şi le pusese în timpul vieţii pământeşti...

Avem în faţă un volum articulat într-o structură mozaicată, caleidoscopică şi, în aparenţă, neunitară; departe de a conchide, acesta este mai curând susceptibil de a deschide noi perspective. Domeniul cercetat nu este acoperit exhaustiv, din moment ce „dincolo de lucrarea de faţă dedicată Sonologiei şi Sistemului analogic general" se prefigurează „încă cinci lucrări sau cinci volume ale unui început de cercetare globală a semnificaţiilor muzicale" (pag. 235). Lectura cărţii îi va oferi cititorului şansa şi bucuria de a „naviga" prin labirintul unui *palimpsest al ideilor*, pe trasee mişcătoare, marcate de reveniri

interogative şi de popasuri meditative, iar celor interesaţi de acest fascinant domeniu, posibilitatea de a continua drumul deschis de autor.

Cele două părţi distincte investighează atât nivelele de cercetare ale Sonologiei, cât şi drumul **spre** o Hermeneutică a Muzicii (majusculele aparţin autorului), aşa cum şi l-a imaginat Corneliu Cezar în urma parcurgerii impresionantei bibliografii (327 titluri, din varii domenii) încorporată în lucrare, experienţelor personale şi a unei vieţi intens spiritualizate, trăită cu incandescenţă. Regăsim, între paginile acestei cărţi, idei preluate din scrierile despre muzică mai vechi ale autorului: *Introducere în Sonologie*, *Realitate şi reflectare*, *Muzica-forţă şi orga de stiluri*, *Muzica şi cosmosul analogic*. Completate şi sistematizate, îmbogăţite cu atitudini reflexive, ele reprezintă corolarul gândirii muzicale a compozitorului, esteticianului şi omului Corneliu Cezar. Cititorul avizat va putea descoperi între paginile acestei cărţi un univers paralel cu existenţă nebănuită, o lume a arhetipurilor, o „imago mundi" ce ne este revelată de autor pas cu pas...

Partea întâi (*Sonologia – nivele de cercetare*) dezvoltă cercetarea experimentală a acţiunii undelor sonore la diverse nivele: fizico-chimic, biologic şi psihologic, propunând „căi efective de folosire raţională a acestei forme de energie prin mijloacele cele mai proprii şi pe specificul fiecărui domeniu" (pag. 278), pornind de la premisa că sunetul este „structură sau/şi sens, meşteşug sau/şi formă de energie" (pag. 13). Sunt detaliate cercetări ştiinţifice de renume internaţional, cum ar fi cele ale savantului român George Constantinescu (iniţiator al ştiinţei sonicităţii) sau experimentele unor cercetători ca T. C. Singh, G. Smith, D. Retallack, care au evidenţiat influenţa diferenţiată a sunetelor asupra mediului biologic (plante sau animale) şi au concluzionat că muzica poate deveni o energie de modificare efectivă a comportamentului şi anumitor funcţii vitale ale organismelor vii.

În ceea ce priveşte receptarea muzicii de către oameni, Corneliu Cezar şi-a elaborat discursul în funcţie de trei paliere importante ale psihologiei muzicale: **muzico-terapia**, relevată prin cercetările întreprinse de către medici, terapeuţi şi cercetători ca Marchais, Guilhot, Jost, Gaston, Gabai ş.a., **experimentele cu muzică efectuate în stări psihologice speciale** şi **cercetarea efectului muzicii în calitate de *produs cultural*.** Autorul a zăbovit îndeajuns de mult asupra acestui aspect, pentru a sublinia „distanţarea tot mai rapidă şi dramatică a culturii actuale faţă de cea **istorică**, **tradiţională**, prin care omul actual este tot mai mult văduvit de atributele **puternice** (s.n.) ale muzicii: filozofice, terapeutice, regeneratoare" (pag. 280). El observă că „de-a lungul secolelor şi în special de la Renaştere încoace şi, în mod tot mai evident după Iluminism, muzica cultă devine din forţă artă, din artă spectacol, apoi dexteritate intelectuală şi, în sfârşit, obiect de simplă informaţie" (pag. 67-68).

S-ar putea concluziona că „muzica actuală deţine preponderent o singură funcţie, **socio-culturală**", că ea constituie „obiectul manifestării inventivităţii unui autor individualizat, ale cărui sisteme de elaborare au devenit tot mai autonome", ceea ce duce la „o scindare subiectivă tot mai pronunţată", atât între autor şi receptor dar şi „în mod tot mai dramatic şi evident, chiar între autor şi autor" (pag. 110).

În partea a doua (*Spre o Hermeneutică a Muzicii*), Corneliu Cezar dezvoltă ipoteza păstrării, în cadrul inconştientului uman, a unui „arhetip total al semnificaţiilor analogice". Recunoscut spontan şi generator al unui sistem de orientare acultural, acest arhetip poate fi identificat prin abordarea semnificaţiilor unui *Sistem analogic străvechi*, care corelează domeniile realului fizic perceput de om (macrocosmos – psihic – microcosmos) într-o unitate ce este redescoperită astăzi prin noile teorii astrofizice. Pentru a-şi atinge scopul, autorul şi-a stabilit un instrumentar metodologic minimal de cercetare, alcătuit din termeni structural-

sistemici (**Rețea, Palier, Rezonanță, Proces fractal**) și din termeni funcționali, prin care descrie principalele patru tipuri de semnificații arhetipale (**Echivalență, Complementaritate, Polaritate, Ambivalență**). Nu au fost uitate nici grupările arhetipale distribuite conform cu simbolica numerelor și nici cele reprezentate de semnificația analogică a registrelor în cadrul „spațiului" muzical și de cea a intervalelor muzicale. Au fost luate în calcul echivalențele rezultate în urma stratificărilor progresive dinspre **Rețeaua ontologică** (spațiu, timp, informație, cauzalitate), trecând prin **Rețeaua social-culturală**, psihologică sau general artistică și ajungând la **nivelul disciplinelor muzicale**, cu cei patru parametri principali ai sunetului (înălțime, durată, intensitate și timbru).

Dincolo de rigoarea științifică, răzbate însă latura de gânditor profund și de trăitor „întru toate ale spiritului", prin care personalitatea lui Corneliu Cezar ni se relevă. Discursul strict academic este întrerupt prin inserarea unor note și comentarii, a căror dimensiune eseistică asigură, paradoxal, unitatea întregului, prin sentințe (uneori radicale) și comentarii pe care autorul și le permite, în egală măsură, cu implicare și cu detașare:

„Ceea ce înțelegem noi astăzi prin cultură, poate constitui într-un plan fundamental o derivație adiacentă, benevolă. Poate chiar o anomalie" (pag. 65).

„Utopia serialismului și de fapt a modernismului în genere, este în ultimă instanță utopia generală a «democrației»: oamenii nu pot – și nu trebuie – să fie egali" (pag. 76).

„Calea propusă de Xenakis de ieșire din impasul serial denotă o distorsiune psihologică sub motivație logică, o contra-orientare (o orientare improprie) spre modalitățile puternice, arhaice și arhetipale ale muzicii, în afara **tuturor** legilor proprii acestui domeniu: sacralitate, implicare, primordial afectiv" (pag. 109).

„Pentru mine postmodernismul a început în România, presimțit de autorul piesei *AUM* (1965) (Corneliu Cezar – **n.n.**), incluzând autori precum Octavian Nemescu «Patru dimensiuni în timp - IV», «Iluminații» (1967) și «Concentric» (1968/69), Aurel Stroe «Orestia» (1973/75), Ștefan Niculescu «Ison II» (1975), Costin Cazaban «Naturalia» (1977). A doua perioadă: «muzica spectrală» (Iancu Dumitrescu, Călin Ioachimescu, Fred Popovici, Liviu Dănceanu ș.a. (aprox. 1979-1984). (...) Ulterior muzica se îndrepta spre poli și metastilism, spre o adevărată «orgă de stiluri» și spre alte demersuri integratoare, a căror principală tendință o constituia recuperarea, sub diverse aspecte, a trecutului și a «naturalului». (...) Postmodernismul clivează astăzi într-un evantai de ape freatice, iar viitorul muzicii e mai incert ca niciodată" (pag. 83-86).

„Actuala prăbușire a muzicii (a se citi a tuturor artelor și culturii) (...) e un dezastru generalizat și în continuă extindere care se apropie de un punct terminus" (pag. 246, nota 87).

Realism? Pesimism? Luciditate? Ridicol? Negativism? Naivitate? Patetism? Disperare? În consistența seducătoare a verbului din cartea lui Corneliu Cezar fiecare cititor își poate găsi, sau nu, corespondențe ideatice, așa cum fiecare o poate caracteriza prin atribuirea unei „calități" sau a unui „defect". Acest remarcabil opus reunește toate atributele enunțate mai sus, „selectându-și", astfel cititorii. Cartea lui Corneliu Cezar poate fi parcursă cu interes științific, cu pasiune sau cu ironie condescendentă, poate stârni entuziasm, poate fi criticată, sau, pur și simplu, ignorată. Paginile ei ascund, însă, aventura unei cercetări complexe și minuțioase, la finalul căreia, atât autorul cât și cititorul ei sunt puși în fața unei „singure chestiuni de fond; exprimată în termeni simpli, aceasta ar suna cam așa: de fapt, **ce înțeles are muzica?**" Autorul ni se confesează, resemnat: „Poate va trebui să aflu, în cele din urmă, că tot ceea ce-i dat omului să înțeleagă mai bine, e misterul!" Dar cititorul? Unui „anume" cititor, Corneliu Cezar îi oferă o posibilă cale: „Cine vrea să înțeleagă, a înțeles demult..."

Redacția revistei MUZICA primește spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puțin un centimetru.

Studiile nu vor depăși 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale și ilustrații, riguros încadrate și numerotate, însoțite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârșit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc și materiale în limbile de circulație.

Autorii pot primi la cerere paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 de ore.

Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la adresa P.O. Box 33–57, prin fax (0040-21-222 64 07) sau e-mail: export@rodipet.ro

Revista Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
Serie nouă – Anul XV, Nr. 1 (57) ianuarie-martie 2004

Redacția și administrația: București, Calea Victoriei 141, sector 1
Telefon: (021) 212.79.66; Fax: (021) 210.72.11; E-mail: muzica@k.ro

OCTAVIAN LAZĂR COSMA – redactor șef
IRINEL ANGHEL, MIHAI COSMA – redactori

COLEGIUL REDACȚIONAL
Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu, Valentina Sandu-Dediu
© Copyright Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

Editarea computerizată la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR

Tiparul executat la „CURTEA VECHE TRADING" S.R.L.
Tel.: (021) 336.71.84; Fax: (021) 335.31.71

ISSN 0580-3113

Prețul: 50.000 lei